目　录

引　论

我发现，在探讨哲理时不断变换姿势很重要，这样可以避免一只脚因站立太久而僵硬。

——路德维希·维特根斯坦：《文化与价值》

一

就一般情况而言，研究音乐可以从两个方面着手。或研究作为物理现象的音乐形式的构成，或研究作为精神现象的音乐作品的思想内容，也可以说前者是研究作为客体的音乐本身，后者是研究实现音乐客体的主体——人。音乐创造活动中的这两个方面无疑应该是统一的，但是，尽管人们一般并不否定这种正确认识，却在实际研究过程中由于面临难以克服的困难，而常常自觉或不自觉地背离了这一主张。

理论研究中总是出现这样两种极不协调的倾向：要么对音乐创造的主体深入议论，这主要是通过对有关作曲家的传记、书信往来、言论以及社会背景的分析来进行；要么对音乐构成的形式细节刻意求证，这主要是通过乐谱，对音乐形式进行技术性分析来完成。上面两种倾向的必然后果是，创造音乐的主体与创造结果——音乐客体的分离。当人们对作曲家，对音乐作品的社会背景进行研究时，常常由于没有得到音乐本体充分的支持而无法实证，音乐学成为离开具体音乐的议论；在另一方面，音乐形式的研究却又往往没有赋予音乐本身以应有的精神内涵，音乐变成了仿佛与人和社会无关的从天而降的自律体。上述两种情况引出一

个不可思议的现象：音乐的形式客体是人的主体观念意识、思想情感的物化，然而一旦观念聚敛为特定形式，变成一个对象之后，主体和对象顿时被一条难以逾越的深沟隔开——互不相识了！

如果主客体真是统一的，二者就应该能够相识。统一意味着事物在本质上的一致性，意味着二者之间具有着某种深层次的同构关系，根据这种同构，精神现象和物理现象应该可以沟通。如果我们承认，作曲家并没有超脱社会，他与同时代的文学家、哲学家、画家一样，也是在不可避免地对人生和社会发表看法，他同哲学家、文学家、画家的区别只在于表述方式的不同，或使用的“语言”不同，那么就应该相信，这些不同的语言或表达方式本质上具有一致性、同构性，或存在相互转换和沟通的可能性。

本文认为，音乐本身的表达符号和语言的表达符号在某一层次上是相通的；乐音符号在一定意义上可以是语言符号的转述。其实，所谓寻求主客体的统一就是寻求两种符号表达体系的内在联系。正如语言符号的文学、哲学中反映着人的存在状况，音乐形式的本体中也蕴涵着同样的意义。

上述认识虽然使人振奋，但却极难实施，当我们从理论的思辨回到具体问题上则明显感到理论的“软弱”。人们会讥讽道，肖邦的《c 小调（革命）练习曲》形式与它的表达内涵如何转换，如果说，此曲的内容反映了 19 世纪波兰知识分子的革命思想（这可以通过语言来描述），那么该作品中的哪些形式要素能够对此进行证实？

想把《c 小调练习曲》中的形式要素与肖邦的思想精确对应起来无疑是很难行通的，有谁能说得清此曲中第十五、十六小节右手的两次五度下行跳进对于音乐思想的表达意味着什么？人们嘲笑了一种想法，然而在正确地嘲笑中却又不幸地加固了一个错误的信念：形式与内容无法沟通！——不知不觉中，一扇刚刚正

确打开的大门又被悄悄关上。对于音乐理论来说，形式与内容统一仿佛还只是高悬在空中的信念，它并没有真正稳固，在具体问题上它一触即溃。

只有新的理论研究方式才能摆脱理论研究中的上述困境。这种方式就是着眼于一般和整体的宏观概括的方式，它与仅仅关注个别，依赖经验性直观的方式格格不入。经验直观由于拘泥于具体，纠缠于复杂的表层细节无法深入；而关注于整体的方式要求深入到事物的本质，立足于从整体和宏观背景来思考和揭示主客体统一的真理性问题。

二

寻求主客体历史统一性的研究也是试图挪动一下观看历史的位置。要寻求两种符号表达体系的内在同构，必须调整的是：第一、尽量地退远一些看，第二、把视线更多地投向经常被忽视的音乐本体。上面第一点，所谓“远”看，也即对历史进行宏观的概括性理解。上面第二点，所谓关注音乐本体，也即关注音乐形式中的意义。必须特别指出，这里所说的意义主要不是从“听”音乐中获得，而是从分析乐谱中了解。

对于音乐本体的认识，我们大概只能通过两个渠道：可以用耳，听（欣赏）音响；也可以通过视觉，读（分析）乐谱。显然，两种认识的结果很不一样。如果仅就涉及音乐本身而言，前者提供情感体验，属于感性认识；后者提供规律和逻辑，属于理性认识。如果音乐作为欣赏对象，当然应注重于听，但如果把音乐作为研究对象，要求建立音乐理论的逻辑，仅仅停留于听是显然不够的。既然我们注定须通过两条途径来接近音乐本身，既然是仅仅依靠“听”无法建立起理性的逻辑，那我们就不能对音乐形式本体的解读漠然置之。这里我们并不否认通过以作曲家的生

平、传记、言论等来入手研究的重要意义，但至少这些东西本身并不是音乐，而只有立足音乐本身，音乐学作为一门学科才有生存的根基。毫无疑问，只有最大地利用音乐本身提供的依据建立起来的理论，才是真正理想的音乐学。

整体的历史研究方式的一个重要转变就是把接收音乐的方式由听觉的唯一性和垄断性转移一些到“视觉”上来，把目光投向乐谱，投向音乐结构分析。但是这里的形式分析不再是“死”的物理对象的分析，它同时也是精神现象的分析，它焕发着“活”的精神。

据以上观点可以宣称：乐谱中隐藏着人的秘密！既然作为文字符号的语言可以记录下人的历史，那么作为音乐符号的乐谱中也同样留下了人的发展的印记。文字符号和音乐符号的差别只在于文字符号更精确，更容易被人理解，而音乐的符号却更抽象，更隐蔽，因而也只有以更宏观、更概括的方式，才能窥测。

解决主客体的统一问题，在方法上不仅要求满足前面提出的两个条件，即整体性和关注音乐本身，同时也要求层次对应，即对音乐创作主体的深入认识与对音乐形式的抽象认识应该被摆在同一对应层次。在音乐研究中，对音乐创造的主体，对人的议论一旦走向深入必然不会停留于文字符号的表层，不是日常普通语言，不是简单叙述，而是涉及到诸如美学哲学这样一些语言深层意义的抽象表达。然而如果对音乐客体的认识没有达到相应的深度，对音乐形式只是泛泛触及，客体和主体就不是被平等地摆在同一层次，主客体的统一就永远悬而未达。因此，这里所说的注重音乐形式并非一般意义上的注重音乐形式研究，所谓向音乐形式本体转移，并不是从物理或技术角度关注形式，而是对音乐客体进行抽象、提升，使音乐形式中的深层意义凸现出来，从而最终看到音乐形式发展与人文社会历史发展的统一。

三

对音乐创造的主体的议论，音乐理论往往已经进入了音乐美学乃至哲学的较高的抽象层次，但音乐理论亟待对音乐客体的抽象达到相应的高度。20 世纪，对西方音乐的客体抽象取得了重大进展，奥地利音乐理论家 H．申克① 的分析理论对此做出了最杰出的贡献。

申克理论对事物的多层划分原则，排除表层提取深层结构的原则，都是典型的理性主义的方法原则。通过申克的分析方式，音乐形式被抽象，从而为把音符的表述与文字的表述摆在同一抽象层次奠定了基础，为解决主客体统一问题创造了必要前提。

申克理论的产生表明，即使是在 20 世纪，希求发现规律、追踪本质，仍然是对事物的不可泯灭的认识愿望。申克思想对本文的写作产生了决定性影响。可以肯定地认为，整体的音乐历史方法离不开申克思想，或者说，离不开申克式的思考观察问题的方式。

申克的贡献在于他提出的独特的音乐结构观念。结构是抽象提取的结果，结构越浓缩，音乐本身的“语言”意义就越清晰。因此音乐深层结构的挖掘对于主客体的沟通意义重大；只有在深层结构这一层次上，音乐才能真正同哲学美学对话。

---

① 海因里希·申克（Heinrich Schenker，1868—1935）的杰出贡献在于他创立了一整套独特的音乐分析方法。他的方法试图证明，每一部音乐作品都存在一个极为单纯的深层结构背景在支配着音乐的发展。申克根据简化原则，对音乐形式进行层层的排除，从前景、中景、背景对音乐形式进行抽象。申克分析方法不同于传统的和声、曲式分析，它不关注具体的个别技法，而是从整体上关心音乐形式的生成基础。申克的分析在音乐分析实用性、实践性上的突破，反映了人们对音乐客体的认识走向深人，它的分析方式为音乐研究提供了不可放弃的观测角度（尽管它的伟大意义至今还没有被充分认识）。在《自由作曲》导论中，申克曾充满自信地宣告：“哲学家、美学家只有在接受了我的思想以后，才能建立起作为艺术的音乐的一般理论。”

虽然申克理论对本文的写作自始至终产生巨大影响，虽然申克理论距历史统一的目标已近在咫尺，但是申克理论终将被突破，申克理论本身还无法带领我们到达希望的彼岸。对于我们的目标，申克理论的局限是显然的，第一，它的有效区域无疑是调性音乐这一时段，注重整体的历史观要求把历史尽量地向两端延展；第二，更重要的是，申克理论还更多地停留于音乐客体（音乐结构中所蕴含的意义还没有得到充分的阐述），而整体历史观的最高目的是要达到主客体的统一。

四

对本文的写作产生重大影响的还有德国艺术史理论家 W. 沃林格①。沃林格的具有广泛影响的《抽象与移情》也是立足于二元格局，以“抽象”和“移情”的两极对立为基础建立起独特的艺术史框架。沃林格是在对传统艺术理论的批判中展开自己的理论的，在他看来，传统美学的不足在于，第一、由于仅仅关注于被认可的正统的移情艺术而未能达到整体性；第二、由于“美学探讨丝毫未顾及艺术事实”（也即没有得到艺术形式本身的支持）而未能实现主客体的统一性。很显然，沃林格代表了历史理性主

---

① W. 沃林格（Wilhelm Worringer，1881—1965）：艺术史理论家。其写于 1907 年的著名的《抽象与移情》一书，被认为是与 W. 康定斯基的《论艺术的精神》并列齐名的关于抽象艺术理论的决定性文献，沃林格本人也被视为 20 世纪现代艺术的理论上的先行者。

沃林格是在对西方正统的古典艺术（也即他所谓的移情艺术）与处在西方艺术思维方式之外的所谓抽象艺术这两种对立艺术形态的关注中，建立起自己的二元论的艺术史理论框架的。《抽象与移情》对本文产生的影响在于，它坚决反对艺术形式的自律存在，认为艺术史不过是人的心理演变的外部表现。在沃林格看来，人的对宇宙世界的认识，决定了两种对外部世界的心理态度，这两种态度在艺术上表现为两种“形式意志”，形成抽象与移情的两种艺术风格。基于上述认识，沃林格认为艺术史不可能只有一极，而没有另外一极。沃林格理论产生深远影响还在于，他并不仅仅是提出一种抽象理论，而是试图通过艺术发展本身来予以“实证”。由于沃林格坚信，艺术形式本身的每一点变化，无不是人的心理态度的变化，因此在《抽象与移情》中，沃林格正是试图通过细致的形式分析来观看人的心理态度的变化，最终论证自己的理论观点。

义的趋向，在一定意义上，沃林格对美学的批评也适用于对申克理论的局限性的批评，这种批评实际上也成为本文写作的出发点。

二元化是本文达到希望目标的必要方法。离开了二元划分，整体历史观将陷于失去方位与坐标而一筹莫展。申克理论中实际已包含着二元划分（结构与延长），但最终却没有展示出西方音乐的宏观的二元性历史图景，而这正是整体历史主义担负着的艰巨任务。

整体历史观要求整体性，又要求在整体性中达到二元性，这是一个矛盾。整体性意味着要求覆盖历史面尽量地“多”，而二元性则要求表述历史尽量地精简（“二”已是极限），为了克服这一矛盾，惟一的方式就是对研究对象进行简化。申克分析方法的基本特征就是对复杂的音乐客体进行简化，沃林格也是把复杂的艺术史化简为两种对立现象来予以把握，同样，整体的音乐历史研究也不可避免地要求对西方音乐漫长和极为丰富的历史进行“删剪”。

“西方音乐”在本文中是狭义的，在绝大部分场合它仅限于欧洲西部的音乐。就本文涉及的时间范围而言，它涉及到从8、9世纪到本世纪中期几乎全部西方专业音乐的发展，正如申克并不是研究整个调性音乐，而只是研究调性音乐的结构，本文也并无意叙述西方音乐的全部历史，而只是试图窥测西方音乐历史的本质。本质要求体现出历史的意义，要求揭示出音乐与人和时代社会发展的深层联系。在本文的视野中，18世纪音乐的本质体现于器乐的交响乐，尽管歌剧、歌曲在实际音乐生活中同样引人瞩目；此外，虽然民族乐派在19世纪下半叶极为重要，但德、奥的晚期浪漫派音乐却被优先关注，因为后者被认为引出了新的、更有意义的结论——它直接长出了现代抽象音乐这颗果子；同样，威伯恩的全部不过几小时的音乐与斯特拉文斯基、巴托克

等人的音乐相比完全是微不足道，但它却更能说明20世纪西方现代艺术的本质，因而在本文的写作中它占据着一个极为重要的地位。

本文的整体结构采用了传统音乐写作中的那种的三部性结构。“引论”和“补言”相呼应，更多是从方法论上进行一些说明。

第一章通过音乐形式的分析提出了一个扼要的基本框架，以后的表述正是依据于这一章的基本思想。

从第二至第七章是依照历史顺序的论述，它们既是对第一章提出的理论进行历史论证，也是对基本理论的进一步展开和发挥。

第八章同第一章一样是一个概括性的部分。但不是一般意义上的结论性段落，而是对本文基本立意的再引申。

第一章　对立的观念

> 作为一门追根溯源的科学的哲学历史学，所采取的形式，是由两个相距甚远的极端，乍看起来好像是推衍过分的阐述构成。这种形式突出这样一种思路：通过可能对比的合理并列，表现出全貌的特征。
>
> ——瓦尔特·本杰明

寻求主客体的统一，其先决条件是，形式（客体）必须被抽象。形式经过抽象即刻凸现出二元对立的真相。

第一节　两种乐音观念

音乐形式的二元划分，传统理论其实已经在概念上为我们提供。迄至本世纪中叶，经过千年左右发展的西方音乐创造，尽管形态繁复，风格多样，但却可以在 polyphony（复调音乐）和 homophony（主调音乐）这一对基本的概念划分中来进行讨论。

但是传统提供的上述现成概念还亟待清理。相对而言，主调音乐的涵义比较明确，而复调的涵义却非常模糊。复调的含混必然干扰整体历史观的既定目标，它建立不起期待的历史二元论框架。因此，对复调的追问将成为本文全部工作的出发点。复调的意义可以从几个层次来认识，这是一个理性化的逐渐深入的过程。

一、风格意义上的复调

在西方音乐历史上，polyphony 和 homophony 这两个术语虽然

源远流长，但在理论上系统研究，并予以精细地界定，却是在比较晚近的时代。德国著名音乐理论家柯赫（H.C.Koch，1749—1816）对复调音乐和主调音乐作了这样的描述：复调音乐应被理解为，在音乐作品中，一个主导声部的特质被几个声部陈述……主调音乐被理解为，主导声部的特质只被一个声部陈述，其他声部仅作为伴奏……①

另一位奥地利的音乐理论家安布罗斯（A.W.Ambros，1816—1876）表达了近似的看法，他认为，主调音乐必然有一个独立的主要声部，而复调正相反，它的每一个声部都同等重要，各自完全独立。②

上述界定在今天已被普遍接受。很明显，这种界定的主要着眼点是集中在音乐作品的外部形态，它关注的是声部的不同表现形式。由于声部在表现形式上的区别，容易使人在听觉上形成了两种截然有别的风格印象，这成为主调和复调音乐划分的基本依据，因而可以认为，这是在风格意义上的界说。

从风格角度对复调进行界定得到的是一个非常狭义的解释，由于在现代的音乐创作中，“声部”的概念已经发生了很大的变化，因而以声部情况为主要依据的理论已经无法满足音乐创作提出的新问题。20世纪许多著名作曲家，如勋伯格、威伯恩等都在各个场合毫不迟疑地宣称他们的音乐是polyphony；在《新音乐的哲学》中阿多诺也明确表示，对位毫无疑问是十二音技术的实际受益者。显然，新的polyphony并不完全符合传统对它的定义，新音乐在实践中要求冲破和拓展对于复调的理解。

二、技术意义上的复调

20世纪的极力拓展复调疆界的理论动向，给我们留下一个

① 参见《新格罗夫音乐和音乐家辞典》，第15卷，71页，伦敦，1980。
② 参见《新格罗夫音乐和音乐家辞典》，第15卷，71页。

很有意义的思考课题：复调的本质是什么？如果传统界说的依据是声部，那么20世纪对复调进行广义解释的依据是什么？这里紧紧盯住关于复调的界定问题，目的并不是想要在概念上进行重新完善或修订。我们只是想把对它的追踪当成一条线索，寄希望于能由此探求到一条深入西方音乐创造思维本质的隐秘通道。

关于这个问题的思考，达尔豪斯对复调和对位这一对概念的细致分辨可以给我们一些启示。达尔豪斯认为：复调属于风格范畴，而对位属于技术范畴；复调是对位的结果，对位是复调的手段。[①] 达尔豪斯的分辨实际表明，对于同样的音乐既可以从风格上去理解，也可以从技术上去理解；或者说既可以从结果上去理解，也可以从手段上去理解。但是，到底是注重风格（或结果)，还是注重技术（或手段)，结论不会完全一样。从技术意义上理解的复调概念具有更大的包容性和概括性，而从风格意义上的理解则是狭义的。可以注意到，对于复调和对位这一对一般不太注意去区别的术语，作曲家和理论家常常各有所侧重：理论家是通过可观察的现象，也即在作品完成的结果上表达自己的见解，他们更多注意到风格；而作曲家对创造思维的过程有更真切的感受，因而常常在手段——音乐表达方式上发表自己的见解，他们注重技术。可以这样说，在对复调的理解中，理论家容易从风格上去理解，而作曲家容易从技术上去理解。在面对巴赫的复调作品时，虽然理论家同作曲家的着眼点仍然可能不同，但都会承认这种音乐是复调。然而随着音乐的发展，在20世纪序列作品面前差别显露了出来；对于序列作品，应该说，作曲家比理论家更敏感，也更容易以polyphony来看待。

从表象上看，传统复调与勋伯格、威伯恩所称的现代复调毫无共同之处，然而一旦超越了浅表的风格界定，向着音乐创造思

① 参见《新格罗夫音乐和音乐家辞典》，第4卷，843页。

维的深层进发，可以在作曲方法上找到二者具有的一些内在关联。对复调从技术意义上去考察，事实上也就是从对位的角度进行考察。从对位角度看，复调写作的一大特征是，先找到一个“凭借物”，或先确立一个单声的乐音系列，（如一段圣咏、一个赋格主题或一个十二音音列。）并以此为“凭借”来建构整个音乐。无论何种对位音乐，无论风格差异多大，在写作技术上总有相同的特征，很显然，从技术的意义着眼，传统以声部为表现特征的复调与现代并没有明显声部特征的复调可以包容在一起了。

如果说复调的本质就在于它的技术特征，这还流于表面。现在应该关心的问题是，复调技术的深层次的本质是什么？既然技术特征比风格特征更能对复调进行概括，我们将从风格范畴的主调和复调转入技术范畴的对位与和声，对这一对常见的技术性术语进行细致的再考察。

一般认为，所谓对位思维就是线条的，横向的写作思维；而和声性思维则是和弦的，纵向的写作思维。然而我们却认为，这种见解只是达到对音乐织体陈述类型的描述，它显然仍然停留在风格范畴，它涉及的仍然是思维的结果，是音乐形态的表征，它是以感受来推测作曲，但这并不是音乐创造思维的真正过程。从音乐创造的过程来看，实际的情况似乎恰恰相反。

在实际的音乐创作过程中，和声思维几乎完全专注于单向的和声进行的逻辑——和弦的前后关系，也即，历时性的横向时间维度之中；而对位的思维却是多向的，它专注于前后上下结合关系，也即，共时性的纵向空间维度之中。事实上，在和声思维中，纵向的问题已经解决，人们根本无须再费心去考虑某个音上面应该安放其他一些什么音的问题；而对位的思维则不能这样。对位的步骤总是必须预先确定一个线条化的“凭借物”，当在一已定的基础之上构筑另一声部层次时，两个声部的纵向结合——对位的考虑，常常具有非常优先的重要性。

从思维角度来看，任何音乐最终必定是由某种原始的、不可再分的基本单位构筑而成，音乐的创造性思维活动必然要借助于这些单位才能进行，而基本单位的差别也就构成创作思维方式的差别，从而形成在深层次上音乐形态的差异。通过上面对和声和对位的观察，和声事实上更为注重横向——和弦的前后逻辑；对位则较为注重纵向——乐音的上下逻辑，这种差异首先由音乐构成所依赖的基本单位来决定。可以对两种音乐思维方式所依赖的基本单位进行如下概括：

以单个音作为音乐建构的最小基本单位

以多个音（和弦）作为音乐建构的最小基本单位

上面第一种体现出对位的思维特征，第二种体现出和声的思维特征。对位与和声的一大差别就在于其基本单位的差别，这如同两种类型的建筑，一类是以单个音作为砖块建立起来，而另一类则是以和弦作为砖块堆砌而成。可见，区别在于基本建筑材料的不同，而不同的建筑材料又决定了建筑手段的不同，最终导致了建筑外貌上的差异。以单个音作为音乐构建的最小单位，也即音乐的思维是通过以单个音为基本单位来展开，它关心的是单个音如何结合。在纯粹的对位写作中，人们关注的首先总是：一个特定的音，它的上方或下方可以妥帖地安放另外一个什么音；它的前面接一个什么音，后面跟一个什么音，思维的过程总是一个音与另一个音发生关系，在这种方式中，音程的考虑必然是最基本的。

以多个音作为构建的最小单位，也即音乐思维是把和弦作为不可分离的整一单位来看待。它需要考虑的是在单位与单位之间如何建立起符合逻辑的关系。在和声性写作中，基本单位被抽象为主、属、下属等等，人们关心的是和弦与和弦的粘接，和声如何推进等等涉及水平化方面的问题。

在西方音乐中，从总体上来说，可以看到两种基本情况，这就是考虑音程——两音关系，或考虑和弦——和声进行。凡音程的考虑优先，必然是对位式的以单个音为音乐建构的最小单位；对位的本意为“音对音”（setting one sound against another)。只要是以单个音为基本单位的思维方式，即使音乐的纵向结合是三个音的同时结合，那也只是一种音程关系，而不形成一个三和弦。在对位的发展历史中，我们看到，13、14 世纪以来虽然已出现了三声部写作，但思维方式仍然是二声部的、音程式的，只不过把二声部的对位原则运用到三声部写作中。① 这正如达尔豪斯指出的：“早期和声（17 世纪以前）是两音的，三音结合也被看成是从属于音程的结合，而不是一个自身的整体。”②

在另一方面，在多个音作为音乐建构的最小基本单位中，一个和弦就是一个整体，这是不可分离的一个单位。施通普夫（Carl Stumpf 1848—1936 德国音响学家、音乐学家）认为和弦是一个心理感受的统一体，一个和弦的各个组成音已完全溶解在这个整体中。我们说和声的纵向问题已经预先确定，无须给予过多关注，它指的是在和声思维中，纵向上只存在一个单位，并且这是一个可以“一次性”把握的单位，而在对位中纵向上却至少存在两个单位，作曲就不得不花费很大精力去关心如何协调这两个单位。

三、观念意义上的复调

当我们从创作过程的角度提出，用以单个音为最小基本单位和以多个音为最小基本单位来概括对位与和声，或复调与主调音乐时，复调的含义无疑扩大了。20 世纪序列作曲的基本单位就是

---

① 根据当时的理论，在三声部写作时，上方两声部必须根据二声部写作原则，各自与 tenor 保持良好关系，而上方两声部彼此之间的结合则相对自由，很显然这种三声部实质上仍然是二声部的。

② 参见《新格罗夫音乐和音乐家辞典》，第 4 卷，844 页。

单个音，它考虑的正是一个音与另一个音之间的关系，即音程关系。勋伯格在谈到发明十二音作曲法时说过："在经过几乎整整十二年的很不成功的尝试之后，我打下了音乐构成的一种新方法的基础……我把这种方法叫做只有一个音和另一个音相互联系的十二音作曲法。"① 序列音乐必然与和声相抵触，它在纵向上虽然可以形成非常复杂的多音结合，但这些多音现象本质上仍由原形序列决定，因而仍然是一种音程关系。② 正是由于其以单个音为基本单位的明显特征，序列音乐在深层次上具有了复调的本质。

但是，对复调的追问并没有停止。技术只是操作或运用，在技术之上必定还有更高的，支配统率一切的观念；观念是终极的，决定性的，它操纵着技术实施。作曲家或许是以单个音为基本单位，或许是以多个音为基本单位在建造音乐，但是，是什么乐音观念在暗中制约着他们做出这种或那种选择？在纯粹音乐范围，乐音观念即音高关系的理解或感受，总是由于对乐音与乐音关系的这种或那种理解，才产生出或以单个音为基本单位，或是以和弦为基本单位的差异。因此，相对于乐音观念，作为技术手段的对位和声只是现象，人们对音高关系的理解和认识改变和制约着手段的运用。

下面我们将脱开在作为手段的和声与对位，暂时离开它们的实践性与具体性特征，从观念上，或从纯理论方面进行更深入思考。从音高结合关系上可以对对位与和声分别做如下概括：

乐音之间处于一种均等的相互关系

乐音之间处于一种不均等的相互关系

上述第一种乐音关系表现为复调观念的本质特征。在以单个

---

① 彼得·斯·汉森：《20世纪音乐概论》（下），4页，北京，人民音乐出版社，1984。

② 20世纪的集合论音乐研究专家A. 福特对十二音和声进行研究的基本出发点，也是通过对音程的考察开始。

音为音乐创作基本单位时,其先决条件就是各个单音的相对独立,或音与音之间的平等。因此,所谓均等是指乐音间相互关系或地位的相对平等;在均等状态下音乐构成的各个要素处于一种松散的、无关联状态,每一个音自身是独立的,它们并不必然地依附于或归属于别的音,也就是说在这种乐音关系中,没有一个明显的具有支配力量的中心音或主要音。在西方音乐历史,这种等一的乐音观念主要体现在中古调式音乐,以及20世纪提象音乐。

上述第二种乐音结合关系表现为和声观念的本质特征。在以和弦作为音乐创作的基本当家单位时,必然的情况是音与音之间的不平等关系。所谓不均等的乐音观念是指在在乐音关系中某些音处于主导的支配地位,而其他音则处于依附、顺从地被支配地位。因此,不均等的标志是存在着一个主导性的中心,在不均等的乐音关系中多数音处于不稳定的游荡状态,它们寻求和围绕着中心音;中心音既支配其他音,又要求得其他音的支持,这样,诸乐音间结合成一个相互依赖而共存的组织系统。在西方音乐历史中,不均等的乐音观念典型地体现在大小调体系的主调化和声音乐中。①

以上,我们从风格、技术到观念几个层次对复调进行了逐渐深入的考察。如果说“复调”这个概念在一般的印象中还是牢牢地固定在风格意义上(如“赋格”这种类型),我们的考察已经远离了这种认识。对复调从技术和观念意义上去理解既是对传统复调的狭义界定的拓宽,也是试图逼近复调的本质。

在上面的考察中,我们从理论角度起步(从风格意义上去认

---

① 均等或不均等是指乐音间的内在联系,关键在于有无中心。这里“中心”概念是指:一些音自动地、必然地屈从于一个中心音,依赖与被依赖关系是由音阶系统的内在规律所决定。

必须看到,虽然均等的乐音关系就其乐音观念来说是无中心的,但表现为具体音乐时却可以有两种情况:一种是自然无中心,如20世纪无调性音乐;一种是非自然有中心,如早期中世纪圣咏。(接下页)

识)，转入作曲角度(从技术意义上去认识)，最后又回到理论的立场(从观念意义上去认识)，这种从风格、技术到观念的不断提升，把对复调的认识从个别引向一般，从具体引向抽象。在上面分析中，复调的意义经受了不同层次的诠释：很显然，风格认识比较感性；技术认识是运用的；而观念认识脱开了一般的感性认识和操作实践，为深入地认识西方音乐思想发展打下了重要基础。

四、历史的概括

西方专业音乐在发展过程中呈现过复调—主调—复调的周期

为了解释上面所述，特举下面两例（例 1—1、例 1—2）：

例 1—1



例 1—2



以上两段旋律中，例 1—2 是不均等观念的产物，最后结束在降 A 音上有不可避免的必然性，降 A 音是乐音运动的不可替换的最后归宿，它的不可替换的中心地位由它与其它音级之间的内在组织逻辑所决定。例 1—1 是均等观念的产物，最后结束在 D 音上并没有必然性，D 音的确立是通过外在地不断强调、重复和肯定，也即，非自然建立起来（如果不强调它，而强调另外的音，则中心改变。）

例 1—1 在乐谱上围绕着 D 的旋律运动与我们说此例是均等观念（无中心）并不构成矛盾，例 1—1 中表现出的对中心音的非自然强调，正好说明它在乐音观念上是无中心，或乐音关系本来是均等的；因而正是由于乐音关系中不是自然地具有中心，所以才需要通过强调（非自然形式）建立中心。

在例 1—1 中，通过强调建立起中心，这意味着任何音都具有成为中心的可能（只要予以强调），也即任何音本身地位均等。然而，在不均等的（具有自然中心的）乐音观念中，中心无须强调；即使强调也不能成为中心。贝多芬奏鸣曲中的属持续音无论怎样强调都不可能具有中心音的稳定特性，相反却更加不稳定。由此可见，中心具有其本身的内在的必然性，而不是外在地、非自然强调的结果。

古代的乐音观念与勋伯格的乐音观念在“均等”这一点上有很近似的表现。它们都不存在一个必然的中心音，以及其它音对中心音的依赖和倾向关系，就这一点来说，它们区别于不均等、有中心的乐音观念。古代和勋伯格音乐表现出来的差别在于有没有强调，（勋伯格最怕的就是强调，十二音作曲的一个重要原则就是避免突出任何音。）但是，这里强调或不强调并没有造成乐音观念的本质的区别，前面已经指出，强调正是由于乐音之间地位关系的均等所致。在以后的论述中，我们还会涉及到这种情况，我们会看到一个有趣的现象：圣咏音乐对中心极端地强调，与序列写作中对中心极端地排斥在观念上非但并不矛盾，反而极其一致。

性回复现象，这是一个历史事实，然而复调概念的模糊，使这一三段式的音乐历史框架若明若暗。整体历史主义既然关心整体性，注重历史本体的二元划分，要求把理论视野尽量地向历史的两端——古代和现代——延伸，必然不能放过对复调的盘问。

对于复调必须历史地理解，必须在它的不断生成演化的动态情形中来观察，此外，复调的理解不能完全依赖于经验和直观，声部形态不是复调的真正本质，对复调的认识应该深入到音高观念：12世纪圣母院乐派的花腔奥尔加农并不具有现代复调理论所描述的声部特点，但它却毫无疑问在观念上是polyphony；巴赫的复调在音高观念上并不是纯粹复调，文艺复兴时代的复调比之更接近于复调的本质（这也是为什么威伯恩更愿意到尼德兰音乐中去吸取营养的原因），巴赫音乐已经融入了大量的调性和声感觉，它代表着复调观念发展的末端，随处都透露出主调音乐的曙光。① 在起源上polyphony以“复音”区别于“单音”（monophony），但随着历史发展这一层意思早就荡然无存，复调的本质体现于音高观念，外在形态的“单声”、“多声”并不至关重要，这样看，我们甚至可以说，一首单声的格里高利圣咏在观念上完全可以是polyphony，正像一首舒伯特的歌曲单从旋律上即已是homophony观念的充分体现。

很显然，上述的对复调的理解与传统理解有很大差距，然而由于从一开始我们的重心就并非意在对“复调”进行一番新的有别于传统的界定，重要的是通过对“复调”概念的盘查，找到了贯通西方音乐历史的两种对立的乐音观念，一旦得到了一些具有实质性意义的认识，我们的注意力就将从概念界定的纠缠中跳出来，将西方音乐历史的音高观念变化作为关注的核心。

依靠着前面获得的两种观念，我们在西方音乐历史发展中，

---

① 阿多诺指出，巴赫实际上是通过调性回答了复调如何可能的问题，他实际上是一个和声主义者（harmolist）。

找到了三个“点”，从一个点到另一个点不是截然断开，而是渐进、曲折而复杂多变的，但是相对地说，总的趋势可以认定。这三个点分别对应着西方音乐历史中的三个重要时期。

均等观念	不均等观念	均等观念
中古调式音乐	近代调性音乐	现代非调性音乐（至 1950）
音程思维	和弦思维	音程思维

以上，可以看到一个西方音乐历史发展的全貌：历史的发展是均等观念逐渐走向不均等观念，最后又逐渐回复到均等观念的全过程；或者说是单个音的音程思维渐次发展向多个音的和声思维，又逐渐脱离和声思维回到音程思维；更通常的说，是复调被逐渐排斥，主调逐渐成型和走向成熟，尔后，又是主调逐渐被排斥，复调走向复兴。

这显然是一幅“粗糙”的、极其概括的历史图景，但却为我们对西方音乐历史的思考提供了一个有用的框架，一个理性地观察历史的必要的立足点，和一个可以保证我们不在历史的汪洋中迷失的航行标；正是借助于它，我们一步步摸索前行！

第二节 两种结构观念

本节讨论的问题既与前一节有很紧密的联系，但又是开辟了一个全新的角度，如果说上一节是通过注意音乐的创造思维过程，追踪两种不同的乐音观念，那么在本节中将转入观察创造的结果——音乐形态。这里，“形态”与“复调”概念一样，也具有表层或深层的多级含义。

对形态的关注必然涉及结构。本文中所指“结构”，并非曲式意义上的结构（form），而是追随申克的结构概念（structure），它具有躯干、框架（frame）的含义。这种区别于“form”结构概念的独特性在于它处在音乐形态的深层，因而是抽象提取的结

果。此外它与表层的非结构因素相对应；结构的概念只有在与非结构对比的情况下来谈论才有意义，或者说，结构与非结构概念是相互依赖、共存一体的。

一、结构与非结构描述

以下对结构与非结构含义进行概括描述。

音乐寄生于形式。一般来说，在西方音乐中形式构造的整体是由两个不易分离的部分，即，结构因素与非结构因素构成。

结构是形式的支撑，它表现为躯干或骨架，形式依它而建构；非结构因素表现为结构的装饰、延展、扩充，它倚仗于结构而获取生命。音乐作品中的结构与非结构关系，宛如一幢建筑的主体框架与其他填塞框架材料之间的关系。

结构体现了音乐形式的深层特征，它表现出规律、逻辑或本质；非结构因素体现出音乐形式的表层特征，它丰富着形式，使形式千变万化，但它飘浮不定，理性难以深入到它的核心。

理性地把握音乐形式，就是对表层事物进行抽象和排除，把无法捕捉的非结构的个别和偶然排开，提取出深层的结构。

在音乐形式中，多数情况下，总是结构与非结构的通力协作，结构基础不同，以及结构与非结构关系呈现出各种不同的比例和样式，造成了形式表征的区别——音乐风格上的差异。

从西方音乐历史中可以看到：当音乐形式积极排斥非结构，非结构因素被抑制，也即结构的力量过于强大，音乐表现出较明显的形式逻辑，音乐风格表现出严肃，甚至晦涩和抽象；当音乐的非结构因素蓬勃滋生，结构被淹没，从而导致形式的散漫时，音乐充满了变化和表现出高度的感性冲动，这时音乐呈现出丰富的表情性，显露出紧靠生命的活力；当音乐的非结构因素过度膨胀，感性无节制地扩张，与结构的平衡关系被破坏达到一定的限度时，形式也就失去了存在的根基：正是此时，新的秩序正在酝

酿，新的结构形态将应运而生。

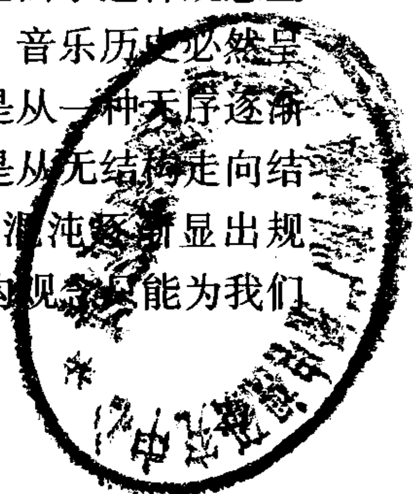
二、三种结构形态

申克及其学派描绘的历史图景实际上是：整个西方音乐历史可以被看作是一个以调性音乐为轴心的历史，这段历史展示出，调性音乐之前调性结构的逐渐形成，以及在此后调性结构逐渐解体的全过程。循着申克的思路，申克的后继者们努力想实现的是用申克方法打通全部历史，他们沿着调性轴尽量地向两端做历史延伸：向前扩展到早期中世纪，向后则艰难地推进到德彪西。

然而这种延伸必然是有限的。申克方式对早期中世纪音乐的分析并没有得出有历史意义的结论，此外由于过分依赖于线性模式，在十二音序列音乐面前推进不可能再继续下去。在新的结构面前原有的分析模式遇到麻烦，申克学派一方面不能否认十二音音乐“是真正新的，本身可信的音乐语言”，另一方面又无法用自己的理论来解释这种音乐。

以调性为轴心，就是立足于以调性来看待和解释整个音乐历史，这构成了申克学派结构理论的一大局限。在结构意识上，申克学派实际只拥有一种结构观念，可以把它称之为唯一或片面的结构观念。

片面的结构观念必然也是片面的乐音观念，它只注意在西方音乐历史中存在过的一种乐音观念，它只看到不均等的、有中心的乐音运动，并试图以此来概括整个历史。正是由于这种观念上的片面性阻挡了人们的视界，在申克学派看来，音乐历史必然呈现出这样一幅画面：即，西方音乐的形式发展是从一种无序逐渐走向有序，然后又回归无序；或者说音乐发展是从无结构走向结构，以后又回到无结构；也即，从毫无规律的混沌逐渐显出规律，最终又回归混沌。这种片面的或单一的结构观念只能为我们提供的历史梗概。



与此相反，既然我们前面获得了两种乐音观念的认识，就必然逻辑地得出两种结构观念的结论。西方音乐的不均等有中心和均等无中心两种乐音观念决定了两种结构观念，两种结构观念导致相应的两种结构类别：

均等结构

非均等结构

在均等结构中，结构的构成元素地位均等，它们彼此之间是独立的，非依赖性的。由于结构元素的无差别具有同一或“一”的性质，因此我们又可以称这种结构为单极结构。

在非均等结构中，结构的构成元素地位不平等，也即存在一个占据中心的支配性元素，以及不可缺少的被支配性元素。由于在这种结构模式中结构的基本要素分别代表了稳定与不稳定的两极，因而具有“二”的性质，因此我们可以称这种结构为双极结构。

在西方音乐历史中，两种结构观念表现为三种结构形态（图1—1）：

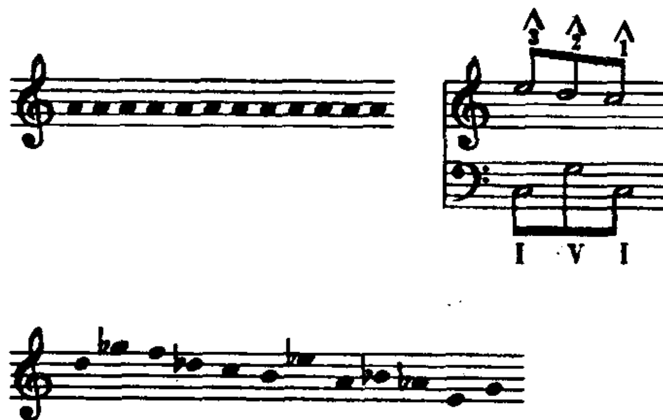


图 1—1

与通常的历史划分相吻合，上面的三种结构形态分别对应着西方音乐发展的三个重要的历史时期，即前面提到的：中古调式音乐、近代调性音乐，以及现代非调性音乐。

古代音乐与序列音乐在乐音观念上具有内在的一致性，因而外表差异的音乐形式在结构观念上却具有着共性；它们结构构成的各个元素彼此独立，并不形成依赖与被依赖关系，故都属于均等的，或单极的结构类别。

至此，我们与上一节所找到的三个“点”相联系，并获得与其完全一致的结论：西方音乐的发展是均等—不均等—均等的两种结构观念（也是两种乐音观念）的演变和更替。与以调性为轴心的单一结构观念的最大区别在于，这里的历史图景显示：音乐历史的发展不是从无序到有序再到无序、不是无结构到结构再回归无结构，而是有序逻辑结构的否定，以及否定之否定的辩证发展。以这样一种观点我们认为：古典主义以前的音乐历史，既是调性观念、非均等结构逐渐形成的历史，同时也是均等的乐音观念和结构形态逐渐丧失的历史；而古典主义以后的音乐历史，既是调性观念、非均等结构逐渐解体的历史，同时也是另一种均等的乐音观念和结构形态逐渐形成的历史。

不难发现，两种结构（或乐音）观念处于不相容的抵触和矛盾中。以下是矛盾的图形（图 1—2）显示：（长方形表示历史的一个段面）



图 1—2

上面由对角斜线互为“楔子”的图形显示：

两种观念（以深浅色表示）是相互排斥的，一种观念的“增加”，同时也是的另一种观念的“减少”；两种观念又是相互依赖的，在历史中总是我中有你，你中有我；绝对的单一观念极少可能。

如果把两个楔形图（也即两个历史段面）并在一起，即获得一个历史发展的全景（图 1—3）。



图 1—3

根据上面全景，可以较直观看到：一种观念的逐渐增长，而与此同时另一种观念却在逐渐衰落；尔后，前一种观念逐渐衰落，对立的观念却重新抬头。西方音乐历史运动的独特性在于它的二元性，两种结构（或乐音）观念相互抵触，互为消长，构成历史发展的二元冲突。这种冲突导致音乐风格的巨变，以及音乐审美观念的大起大落。

第三节　抽象性音乐与表情性音乐

在西方音乐中存在着两种对立表现的音乐，这是两种乐音观念和两种结构类别的必然结果。

仍然采用前面使用过的历史方法，可以提炼出：

抽象性音乐

表情性音乐

本节将一般性地对两种音乐的构成特征进行考察，虽然考察仍局限于音乐形式，但已侧重于音乐表达的形式基础，即，注意音乐形式与音乐表达，或音乐意义的内在关系。

一、抽象性音乐的两种极端形式

所谓抽象音乐具有对 20 世纪某些现代音乐的特指性。在西方音乐历史中特指含义下的真正抽象音乐并不多见：斯特拉文斯基的《春之祭》虽以音响的尖锐狂暴著称，先锋派作曲家潘德烈斯基的《悼广岛受难者》虽然动用了极为现代的作曲技法，但在严格意义上却并不具有抽象音乐的特质。一般认为，所谓抽象音

乐，几乎只是指德奥作曲家的无调性序列音乐，它主要体现于勋伯格的部分创作，以及站在抽象思维顶端的威伯恩的创作。

但是什么叫抽象音乐，或者说抽象性音乐具有什么可表述的特征？

以威伯恩音乐的极端抽象性为例，抽象性音乐应该是指它具有这样一些特征：构成音乐形式的各个结构元素在地位上具有最大程度的均等，或者说各结构元素具有最大的同一性；与此相关的是，非结构因素被最大地排除，也即最大地消除了对立，音乐形式实现了最高程度的简洁（见例 1—3）。

例 1—3

Prayer (Priest)

O – re – mus. De – us, qui ho – di – er – na di – e per U – ni – ge –

ni – lum tu – um, ae – ter – ni – ta – tis no – bis a – di – tum de – vi – cta

mor – te re – se – ra – sti: vo – ta no – stra, quae quae – ve – ni – en – do

a – spi – ras, e – ti – am ad – ju – van – do pro – se – que – re. Per e – um –

dem Do – mi – num no – strum je – sum Chri – stum Fi – li – um tu – um: qui

te – cum vi – vit et reg – nat in u – ni – ta – te Spi – ri – tus San – cti

(Choir)

De – us, per om – ni – a sae – cu – la sae – cu – lo – rum. A – men

上述特征是抽象性音乐应有的特征，或者换句话说，凡是拥有上述特征必定都表现出抽象性音乐的独有品质。带着这一认识，对置于我们视野之下的西方音乐的整个历史进行一番巡视，就不能不得出这样的结论：抽象性音乐并不是20世纪的专属，在西方音乐的源头——早期基督教音乐中具有相似特征的音乐早已显露头角。

上例是格里哥利圣咏中的经文吟诵，很显然它的表现形态已具有前面列举的抽象性音乐的全部特征。同严格排斥调性的十二音序列音乐一样，以同音吟诵为特征的圣咏也以自己的特有方式，通过形式构造各个元素间的均等，最大地排斥了非结构因素，取消了对立，实现了结构形式的极为简约。

由此，我们看到了西方音乐历史中出现过的抽象性音乐的两种极端形式，尽管它们具有完全不同的风格和形式表征，但是通过我们对音乐形式抽象本质的揭示，不难发现它们在实质上所具有的内在联系。

从纯形式来看，抽象性音乐的单极特征有悖于多样与统一的双极性，它是统一压倒多样，静止压倒变化。

西方抽象性音乐的两种极端形式表现出来的，显然是对人的自然本能的厌弃或不尊从。自然本能被遏制的鲜明特征就是对非结构因素的极力排除，或者说，对变化和多样性的抵制。正是由于对自然感性采取的这种共同立场，两种抽象性音乐具有着诸多共性，最突出的表现为：乐音观念的均等或无中心，以及音乐风格上的单调和枯燥。

一些有趣的现象值得注意。这就是，西方抽象音乐的两种极端形式在表征上完全不同的表现，却据有着观念上的共同立场，也即，二者之间**最大的外在差异可以转化实现最大的内在等同**。

上述情况，至少可以从三点见出：

其一，在前面讨论“中心”问题（见17页注释）时，我们

曾指出，圣咏中对某一音的强调与十二音音乐中对任何音的不强调，在乐音观念上并没有本质的区分。事实上，在这两种音乐中无论是强调还是不强调，其结果是殊途同归：十二音无调性音乐对中心的极端排除固然达到了形式构成元素的均等；而圣咏的同音吟诵对某一音的极端强调也同样达到了形式构成元素的均等，最终，二者是走到一条路上。

其二，古代协和观念所崇尚的是四、五、八度音程，平行奥尔加农可谓极端协和，而无调性序列音乐可谓极端不协和，二者的共性是剔除了对比因素。如果说在平行奥尔加农中打破均等，引入一个二度音程会被认为非常“刺耳”，那么在威伯恩看来，他的音乐中出现一个纯五度，也极端“不协和”。这里表现出协和观念的大颠倒，然而由于在追求等一，排除对比方面具有共性，两者外观上的巨大差异发生了转化。

其三，抽象性音乐的两种极端形式分别处于西方常规音乐（非电子音乐、非微分音音乐、非偶然音乐等）的源头和终端，从同音吟诵的一音结构到无调性的十二音结构，表现为不能再少与不能再多的两极差异。这里，最低限度的“少”与最高限度的“多”实现同一；饱和了的十二音不过是在一个更高的层面上实现了“一”的回归。

二、表情性音乐的实质

表情性音乐的形式基础问题远比抽象音乐复杂。

在视觉形象中，一根直线，只要一旦对之进行划分，或稍加以非结构性装饰，它对于视觉来说就获得一些生动性（图 1—4）。

图 1—4

波状线无疑因多样而更为丰富，但它却紧紧依靠直线——它的结构基础（图 1—5）。



图 1—5

把波弧加大，但并不离开基础结构（直线），会进一步增加情绪的激动（图 1—6）。



图 1—6

听觉感受与视觉印象有非常相近的表现。

面对一段宗教的同音吟诵，听觉感受到的是一条“直线”，它均等、无变化，毫无生命痕迹。然而加进一个非结构音，静止即被破坏，仿佛在一个死寂的均衡世界突然出现变化；当这个非结构音很快返回结构音，同音吟诵继续延续下去时，一切又恢复了平静。然而由于非结构因素的闯入，感官知觉的已不再是一条直线，它已经有“弯曲”、有变化，生命仿佛苏醒；在一个最低的限度上我们可以说：表情已经产生。

在上面情况中，出现的是一个极其微弱的波动，这个微弱刺激伴随着的不过是非常不引人注意的心理颤动，然而正是在这个微细胞中，已包含着西方音乐形式构造的最高法则。在西方音乐几乎全部的发展历史中，随便切取一片“标本”，都可以看到这个细胞无处不在的“遗传”痕迹。

下面更集中地来观察这个微细胞（图 1—7）。



图 1—7

可以看到这样的现象：一旦出现非结构音，均等被破坏，产生了“部分”，中心也就同时产生；上述过程依赖于两个对立要素，三个发展环节，产生出稳定—不稳定—稳定（或松弛—紧张—松弛）。

以上现象当然是音乐的物理现象，但实质上却是被心灵操纵

的物理运动，因此从本质上说是心理现象。从心理体验上看，表情性依赖于“偏离—回归”的形式基础。一个非结构音的偏离，提出一次否定，造成心理迷乱；而对迷乱的排除，实现对否定的否定，仿佛实现了一次“征服”，使人产生了趣味，而有趣无疑是表情性的终极源泉。迈尔说：“当一种趋向反应被抑制或被阻止，情感或感性就会被唤起。”① 被抑制指的是偏离的回归，这是一种满足的肯定性体验，情感在根本上是由人对自身的肯定性评估所唤起。

如果没有非结构的偏离，音乐处于纯结构的均等性延续（如极端抽象性音乐中表现出的那种情况），感性表现为滞怠和麻木——生命是凝固的，因为“刺激物的完全相似、接近和相等，将创造一种无差别的同种，不能从它引起任何关系，因为没有可分的个别性可作对照、比较或者联系。”② 在这种情况下，感性如同在光洁的玻璃上攀爬，找不到一丝缝隙立足，情绪只好处在滞迟和怠倦之中。

人的本性不容忍滞迟和怠倦，如果没有对立面，他就造就一个对立面；如果只有宁静，他就会设法破坏这种宁静。非结构的偏离本质上是制造混乱和不确定，迈尔指出：“不确定和缺乏清晰，不仅是冲突的趋向的产物，也是那种在结构上就处于混乱和模糊状态的产物……这种状态在结构上是弱的，组织上是含糊的，可能直接创造一种倾向于澄清的趋向。”③ 如果混乱被澄清，也即回归实现，这意味“征服”对立面的成功；如果混乱没有被澄清，非结构的偏离没有被否定，一切仍然是混乱，人的本质就无法实现，因为对象对于人是不可理解的；这时，人就必须承受被嘲笑和作为失败者的耻辱。这无疑是一种否定性的体验。

---

① 伦纳德·迈尔：《音乐的情感与意义》，28 页，北京，北京大学出版社，1991。
② 同上书，186 页。
③ 同上书，31 页。

"偏离—回归"的过程体现为"期待"的心理过程，音乐由于占据时间，因而更能表现出期待的特性。期待本身表现为一种否定性的心理体验，它表明不完满、缺失和紧张。期待无疑是有意义的，但无休止地期待没有意义，迈尔说，"悬念的体验没有审美价值，除非跟随而来的是一个前后关系中可以理解的解脱。"① 在期待的活动倾向中，"中心"具有特殊的诱惑力，正是通过中心，迷乱与清晰之间获得一种内在联系，在这种联系中由迷乱引起的定向丧失只是暂时的，所谓迷乱是指它始终是以期待为背景，它受中心牵制。如果迷乱变成了孤立要素，它自存自立，与其它要素毫无关系，那它也就失去了迷乱的品质；它不再感到缺失、紧张，因而也不再期待。我们所说的迷乱是多样统一意义上的迷乱，即，处在关系中的迷乱。莫里斯·R·科恩指出："任何事物，当它与自身之外的某些事物发生联系，或者指明或者参照这些事物，并使它自身的全部本质指向和展现在这一联系之中，它就获得了意义。"② 如同我们在前面曾区分出两种"变化"，这里也应该区分出两种"迷乱"。在关联状态下，迷乱被关心着、期待着，它因仍留在双极关联之内而获得意义；在相反的情况下，当迷乱处于期待的心理过程之外，当它挣脱双极关联的肘制，感性将不会对它发生兴趣，不会去关注它的动向，它也就由此而成为与感性无关的无意义的存在。

三、调性音乐的形式特征

上面是从审美心理的角度，较为抽象地在谈论音乐表情的形式基础问题，下面转入一些具体问题。

前面提到，音乐表情性的产生离不开两个对立要素，三个发展环节这样一个形式基础。抽象性音乐的极端形式可以说是最大

---

① 《音乐的情感与意义》，44页。
② 同上书，50~51页。

程度地消除了这一形式特征，反过来说，充分地具备了这一形式特征也就为音乐表情性奠定了形式基础。

对于西方音乐来说，音乐表情性的最终源泉在于对人的自身本质的肯定，而人对自身本质的肯定离不开“对立—征服”的三段模式，文艺复兴以来，西方的这一思想模式越来越醒目，它透射到音乐的形式肌体，物化为调性的形式结构模式，因而，在调性倾向的音乐中其表情特征总是打上了理性时代的特征。

调性时代音乐形式也最充分体现出对立否定的三阶段发展特征：

和声上的 T—D—T

曲式上的 A—B—A

节奏上的强—弱—强

和声上的三段式是指从细节的和声基本语汇，直至调性布局的整体和声安排都是以 T—D—T 为基础核心；曲式上的三段式是指从基本乐段，直至宏大的奏鸣套曲的音乐组织方式都是以再现回归为基本原则；节奏三段式则既指狭义的节拍律动的明显周期性，也可以广义地推广到和声节奏、曲式节奏的强—弱—强地周期性运动发展。和声、曲式和节奏所表现出来的三段模式，虽然名称不同，各自的表现特征不同，但本质却是一致。上述和声、曲式、节奏由于是同一种观念的结果而获得共性，它们可以用音乐中常用的专业术语来概括，这就是：稳定—不稳定—稳定，或松弛—紧张—松弛的三阶段运动。

调性音乐的结构特征是不均等、有中心的对立统一，这是我们已经多次提到的。这里“中心”是指独立的、稳定的支配性要素；而对立的要素则是指依附的、不稳定的、被支配要素。由此当我们把这一对对立要素运用于对音乐具体形态的考察时，它主要应该包括音乐形式建构中的和声、曲式、节奏和织体四个重要方面：这就是和声的以 T 为中心，D 为依附性的不均等表现；曲

式上的以A为中心，B为依附性的不均等表现；节奏上的以强拍为中心，弱拍为依附性的不均等表现；以及音乐织体上的以旋律声部为中心，伴奏声部为依附性的不均等表现。正是上述四大方面构成了所谓双极结构的具体含义。

双极结构的含义不光是指音高或和声方面的双极抗衡，它首先是指思维方式中内含稳定与不稳定、不均等，有中心的双极性。思维方式中所内含的双极性是终极的，深层的，它必然要推广到音乐创造表层的技术性操作过程，和声、曲式、节奏和织体不过是终极观念的具体体现。由于四大技术要素最终受控于一个首脑中枢，这也就是说，它们的实现虽然各自表现不同，但却具有同时性同质性。就西方音乐文献所反映，一般来说我们不能设想功能性和声思维完全成熟，而织体上声部间均等关系占据主导；也不能设想旋律一伴奏的织体样式已非常清晰，而节奏上却不体现强弱关系的有规律律动；曲式上的A—B—A也不能设想没有同时得到和声上的T—D—T的支持。上述的认识也可以反过来说；一旦统帅中枢发生变故——不均等有中心的创作观念有所改变，那也绝不仅仅是音高和和声方面双极性的削弱，也必然同时殃及到曲式、节奏和织体，造成有中心特征的全面动摇。

事实上，由于受制于终极思维方式，四大要素的联系非常紧密。节奏上的强弱关系如若离开和声的张弛就难以真正体现；曲式在一个更深层次上保证着和声的实施，赋予和声以结构功能；而旋律一伴奏这种织体样式则是寄生于调性，它随着调性的成型而明显，又随着调性的瓦解而隐去。西方的表情性音乐，离开上述四大形式要素的共同协作是难以想象的；凡是音乐趋向于表情，总是要浮现出四大要素的踪迹。可以这样说，它们是表情性音乐的不可缺少的形式基础。

由于四大要素与“有中心”这一总原则直接相关，故而与前面曾提到的“以多个音（和弦）为最小基本单位”，即主调和声

的创作思维相联系，因此我们也可以说，在主调与复调音乐的二元划分中，音乐的表情性往往与主调音乐相关。

感受音乐的常识告诉我们，主调的和声音乐比复调的对位音乐更容易激发起人的情感，在西方音乐文献中最具表情性、最能撼动人心的音乐无疑是主调的和声音乐。

主调音乐何以能取得感性的青睐？仅就现象来看，在以单个音为思维的最小单位的对位写作中，作曲者是小心谨慎地调遣每一个音，深思熟虑地玩味每一个音，他不能忽视任何一个细节，他必须顾及到上下左右的乐音的相邻关系。简言之，这是一种在很受限制的方式中进行创造，是高度理智的工作。当我们进入严格对位写作状态时，可以明显感到感性无法妄为，情感受到抑制。而在和声性的音乐思维中，多声部音乐的纵向结合问题已经预先被确认，人们不再像对位写作中那样紧张地、丝毫不敢放松地盯着上下的结合关系，可以基本上只考虑一个维度，即时间过程中的和声逻辑的推进。很显然，相对于对位，这种思维方式无须使创作者过于集中和紧张，这时理智处于一定的闲暇，由此，感性自然应运而生。可以发现，从对位的严格性中挣脱出来的和声思维，拥有较大的自由度，这种自由为情感表达提供了必不可少的条件。

如果说和声音乐顺从于经验，更迎合主观，而趋向于进入现实，对位音乐则与感性的主观经验相违，而趋向于离开现实。因此，相对于和声音乐的表情性，对位音乐表现出抽象性。对位音乐对“中心”的削弱，既是音高关系上的，也必然体现于听觉接受上：人们对复调音乐都有过这种感受，听复调音乐的体验就如同在交际场合想同时听清几个人说些什么的体验一样，它造成感知的不安和疲倦。复调由于织体声部的均等，音乐的无终性流动削弱着节奏的强弱规律和清晰的句段划分，极大地分散了欣赏主体对客体的感性投入（对于有较高欣赏水平的人当例外）。

和声性音乐无疑显出另一番景象，它具有复调音乐无法比拟的“自由”。由于和声音乐“块状”的沿时间轴的单向移动特征，它拥有时间自由：可以根据情感需要忽快、忽慢；或突然一个用力的全奏，使人震颤；或突然一个长时间的休止，留下一阵死寂般的静止，造成一种特有的表情效果。很显然，对位写作中那种均等的奔流不息、此起彼伏的音乐运动是无法取得上述效果的。

和声音乐还拥有空间自由。

以和弦为基本单位比之以单音为基本单位的音乐多了一个奇妙“绝招”，它可以通过“自衍生”，也即细胞的自我裂变——和弦分解，造成花样变幻、层出不穷的音响变化。在对位中，情感受到拘束，纵向构成上存在着必须同时顾及的两个单位，把复调限制于一个狭小仄迫的空间。但在和声音乐中，纵向上只有“肆无忌惮”的一个单位，宽松的空间为情感的自由奔流提供了极好条件；为了达到某种强烈情感的需要，音乐（无论旋律或伴奏织体）可以跨步跃迁大幅度地快速提升和降下。在这种状况下感性如鱼得水，任性宣泄。

很清楚，音乐表达的形式基础问题围绕着如何看待人的自然感性。到底经验的位置应该如何摆？是顺从人自然的感性本能，还是拒绝人自然的感性本能？不同的看法决定了为音乐提供不同的形式基础。从音乐的纯形式方面来看，这是以两种对立形式特征体现：

A1 以单个音为基本单位	B1 以多个音为基本单位
均等（无中心）	不均等（有中心）
单极结构	双极结构

但是要不要遵从经验，这个问题虽由形式首先提出，然而它又远远不只是形式问题，而进入了一个无限广阔的思想历史领域。对待经验问题的两种对立态度必然是两种美学观、哲学观、世界观，最终是两种人生态度的标识。因此上面所提到的两种对立的形式抽象，可以越过形式领域而继续展列下去：

A2 抽象性	B2 表情性
非现实（超验）	现实（经验）
无限	有限
普遍	个别
……	……

通过上面划分，音乐形式（客体）的最大抽象与人的观念意识（主体）的最大抽象被摆在了同等层次，它们可以互为对照、互为印证；这两个领域不再是隔绝的、无涉的，它们被沟通。西方音乐历史现在被置于这样一种理性的观照之下：大致上可以说，当形式处于 A1 中的情况时，表达内涵与 A2 相符；音乐趋向于抽象，与现实世界较远分离，往往具有追求无限性、普遍性的哲学本质。相对来说，当形式处在 B1 情况时，与 B2 相符；音乐显露出表情性，与现实世界靠近，具有追求有限和变化的哲学本质。

西方音乐历史发展中的二元冲突从形式上看是 A1 与 B1 的冲突，但本质上是 A2 与 B2 不同思想观念的冲突，A1 与 B1 不过是 A2 与 B2 观念冲突的记录和物化形态，是人的存在状况的反映，我们可以借助于音乐形式的变化，投身于近千年绵亘久长的西方音乐历史，了解音乐与社会历史的发展关系，展开对西方音乐历史发展本质的浩浩求索。

第一章小结

这一部分只是提出了一个非常概括的认识框架，它是本文以后论述的理论基础。

本章首先依据传统的复调、主调音乐划分，对音乐形式进行抽象。

通过从风格、技术、观念逐级认识，对复调的概念进行了由表及里的清理。提出复调的本质是均等性，它与主调和声不均等

有中心的特性相对立。但是概念的清理并不是目的，真正的收获是把西方音乐的发展历史纳入到两种对立的音乐观念之中。

对两种乐音观念进行考察之后，在申克思想的启发下，通过结构与非结构划分，抽象出两种对立的结构观念。结构观念是乐音观念的必然体现和逻辑结果，它是观念的深层反应和物化形态，根据两种乐音观念的内含要素分离出单极结构（均等无中心）与双极结构（不均等有中心）两种结构类别。

根据上述对形式的理性认识，西方音乐的全部历史被放在均等观念—不均等观念—均等观念；或单极结构—双极结构—单极结构，两种对立形式观念的二元冲突的理论框架中来认识。

然而形式观念的冲突从根本上说是思想观念的对立，是由人对世界的看法所致，这样的认识最终把音乐研究引入了更广阔的社会历史领域。

第二章　早期音乐的冲突

> 研究欧洲中世纪思想时最有趣的一件事，是追溯不断变化的人类心理态度怎样从一种似乎不可能产生科学的状态，转到另外一个状态，以及使得科学自然而然地从哲学的环境中产生出来。
>
> ——W.C. 丹皮尔：《科学史》

由于西方文化是在基督教介入下发展起来的文化，因此可以认为，西方音乐历史的发展并非是从无序走向有序，而是从一开始就在一种理性的有序状态中展开。这个结论一方面是来自于对西方音乐源头的认真考察，另一方面（甚至更重要）来自于一个信念，即，西方音乐的背后总是受制于某种观念（尤其是中世纪），当思想处于一种刻板的有序状态，当音乐被强大的理性观念笼罩时，它肯定不会是浑茫不清的产品。

西方音乐的独特性在于它把人的观念和理想非常刻意地打印在理想追求的载体——音乐形式。同任何其他地区的音乐不同，西方音乐的发展从一开始就处在一种明确观念的制约之中，这决定了它不是随意漂浮、自生自灭，而是具有一种明确的逻辑走向，这个走向依赖于观念，并被完全纳入观念的物化形态——音乐形式结构——的演变轨道。

第一节　古代音乐的观念

如果说上一章对复调的考察是沿着风格—技术—观念的路线逐步抽象，在本章则以相反的路线，从观念—技术—风格对西方

古代中世纪音乐进行考察。

我们首先对音乐的观念进行考察，这并非仅仅因为，在西方中世纪总是观念决定着具体实践的历史走向，而是因为，在西方音乐的源头，古代中世纪占统治地位的音乐观点是：音乐首先是思想，理论的音乐先于也高于实践的音乐。

西方音乐的发展从其一开始就处在两种对立观念的尖锐冲突之中，早在古代希腊就存在着有关音乐的不同看法。毕达哥拉斯站在纯理性思辩的立场，持“数学原则是一切事物的原则”的观点，用形而上的、神秘的数的和谐来解释音乐；智者学派站在经验的立场，认为音乐不过是“使耳朵感到快乐”，“音乐的唯一功能是提供愉悦”。这里两种对立看法的根本区别在于：音乐到底是属于理性还是感性；是属于心，还是属于耳。在前一种观点看来，音乐是一门理论，是一种使人向善的知识，它提供思考而不是感官感受。

显然是基于相同的思想认识，西方中世纪的音乐理论完全接受了毕达哥拉斯的极端理性观念。W. 塔塔科维兹在《中世纪美学》中指出：“中世纪从古代继承了一个观点，即音乐并非一种自由创造的艺术，而是一门把数学理论付诸实用的严谨科学。这样，音乐理论似乎比音乐本身更加完善；音乐不过是理论的实践。”[①] 公元6世纪的卡西奥多（Cassiodorus，约480—575）就认为：“音乐是有关数的一门科学”，“音乐是研究相互联系的音响的科学。”[②] 很显然，把音乐视为科学，把它同逻辑学、几何学、天文学摆在一类，看重的是理智，而音乐的感性特征——声音——便完全无足轻重了。事实上，西方中世纪最著名的音乐理论家波爱修（A.M.S.Boethius，约480—524）最赞赏的就是毕达哥拉斯在解释音乐时不顾及听觉。他说：“借助于理性的理解并获

① W. 塔塔科维兹：《中世纪美学》，92页，北京，中国社会科学出版社，1991。
② 同上书，92页。

得的有关音乐的知识，比借助于它的产物而获得的东西何止完美百倍，音乐家是凭借其理智致力于音乐科学的人，他的努力是发自纯理论的兴趣，而非实践它的企图。”① 根据上述立场，波爱修几乎是全盘遵从了毕达哥拉斯的观点，他把音乐分成三类，即，宇宙音乐、人的音乐以及运用的音乐。其中宇宙音乐体现为宇宙法则，人们虽然听不到它，但高尚的心灵却能通过理性感受它的存在。人的音乐也并不在于是否与具体声音的联系，它存在于小宇宙——人的灵魂，它有关于高尚的健康的身心秩序。在波爱修看来，上述两种音乐的核心是和谐。但是这里的和谐并不是指对声音的感受，“和谐是某种独立于人的东西，而不是人所产生出来的东西，它只能被领会、被理解。”② 这也就是说，和谐首先是借助理性信念所达到的内在心灵的状态，它并不一定要通过声音来表现或接收。在古代的观念中，运用的音乐（上面所提到的第三种音乐）只是音乐的一种形式，并且是最不重要的，感性的“粗俗”形式。

在西方中世纪浓重的宗教氛围中，强烈的道德训戒占有至高无上的地位。这种道德训戒的核心就是对感性生命的最大排斥，以及对理性的极力赞颂，它反映在音乐中，即是对依赖于听觉感官的音乐，对音乐中的声音这一感性刺激物的贬损。如果说古代希腊的音乐的抽象理解更多还是停留在理论，中世纪则一方面在理论上直接“抄袭”了古代，另一方面把这种理论完全融汇于宗教禁忌，纳入其“禁欲”的人生行为和准则。这也正如塔塔科维兹所说：中世纪的作家中的一些人“仅仅考察了和谐和比例的抽象理论，而极少关心声音。音乐的这种两面性，即听觉的与抽象的两面，与其说是古代音乐理论所特有的，倒不如说是中世纪所

① 《中世纪美学》，92页。
② 同上书，159页。

特有的。”[①] 事实上，“在手段和效果方面，基督教音乐所受到的人为限制远甚于古代音乐。”[②]

在中世纪，由于音乐被认为本质上是一门以数为内容的理论科学，以“善”为目的的道德训戒手段，因而音乐家这个称号就有同我们今天完全不同的含义。并不涉及具体音乐实践的波爱修被认为是大名鼎鼎、当之无愧的音乐家，而对真正从事实际音乐的人，如乐器演奏者、作曲者却并不以音乐家来称呼。根据波爱修的看法，在与音乐相关的人中，只有从事纯粹智力活动才能被称之为音乐家。这种音乐家的尊称来自于学科本身。而从事实际音乐的人，如笛和基萨拉琴演奏者，他们则只能以他们使用的乐器的名称来称呼。在西方，对实践音乐家的这种蔑视态度一直持续了很长时间。音乐属于认识而不属于创造，属于心灵而不属于感觉。“对于音乐家来说，根本的东西在于他知道了什么，而不在于他制作出了什么。”[③] 大量的具体音乐实践活动在当时并没有被认做是真正的音乐，音乐具有着孤高的地位，它只属于极少数人。12、13 世纪著名作曲家莱奥宁（Leonin）、佩罗坦（Perotin）尽管名声很大，但也没有获得过音乐家的称呼。在《无名氏Ⅳ》中，依据当时以作品风格来称呼作曲者的习惯，他们分别被称作奥尔加农师傅（organista）和第斯康特师傅（discantor）。有人认为，到了 15 世纪末，丁克托里斯才消除了音乐家与作曲家之间的区别，而在此之前作曲者不过是一个乐音组合的艺人(compositor)。（A. 爱因斯坦甚至说：我们不应忘记，直至 18 世纪末，一个伟大的音乐家只是一个有技术的艺人，他们同时也作为一个伟大的音乐家只是附带的。）[④]

---

① 《中世纪美学》，157 页。
② 同上书，89 页。
③ 同上书，218 页。
④ 参见 A. 爱因斯坦：《音乐论文集》，28 页，诺顿公司，1962。

用今天的观点来看，古代的音乐观念是难以使人接受的，然而这种对音乐的看法却是古代人对宇宙万物看法的合逻辑的结论，这是哲学观、宇宙观和人生观演绎推广的必然结果。

古代思想关注的一个核心问题是感性和理性的关系问题，围绕着这一问题出现了两种对立的观念：第一种是理性至上的极端立场。这种观念把宇宙视为一个绝不可分的整体，对个别、变化、经验等感性特征持坚决否定的立场。古希腊的埃利亚学派根本否认任何变化和变易的可能性，认为，“变化是虚妄，只不过是感觉运动，而存在则是经久不变和永恒的。”① 第二种观念接纳了感性，承认个别、变化的客观存在。赫拉克利特断言：没有什么是不变的，事物貌似稳定，实际处于不断的流变状态，“人不能两次踏进同一条河流”。在这种观点看来，感觉的世界是真实地变化着的，世界是变与不变，感性与理性的统一。

从上面可以看到，上述第一种立场中，宇宙是一个不可分化的整体。它统一于“一”，它只有一极，即永恒，不变，只有一般，没有个别。可以把这种对宇宙的看法称之为单极宇宙观。与此相反，上述第二种立场中，宇宙统一于“二”：它强调宇宙的可变性，注意世界中的个别、感觉的事物，认为宇宙是变与不变，个别与一般，感觉与理智的统一。可以把这种对宇宙的看法称之为双极宇宙观。

至此，我们可以看到，两种对立观念实际上是围绕着怎样看待感性这一问题而展开。无论是单极的或是双极的宇宙观，其最终的分歧并不在于感性是否存在，而在于是否承认感性，或感性是否有价值。在单极宇宙观看来，感性（变化、个别）虽然存在，但它却是偶然和主观，是欺骗我们的没有价值的表象；有价值的事物是通过理性才能把握的不变不动的永恒，即，宇宙和生

① 梯利：《西方哲学史》（上），32页，商务印书馆，1975。

命的真正意义。但双极宇宙观却表现出对宇宙和生命本质的另一种看法，它看到变化的永恒性，和个别、有限等感性物的真正价值，因而认定，真实的宇宙和生命意义只能在变与不变、有限和无限的统一中才能显现。

将以上两种宇宙观推演到音乐，必然产生出两种音乐观。如果人们在思想观念中接纳了感性，那他们就不会拒绝优美动听的具体音乐。由于变化、个别被承认，它们不再是偶然、虚假，而是构成了丰富多样的真实的世界，这样感官就成为可信赖、可依靠的，一切围绕着感官的存在也就成为合理和有价值的。如果在思想观念中完全排斥感性，蔑视感官，认为感觉的东西不可信，唯有思考的东西至高无上，这自然会轻视通过感官起作用的、有声响的具体音乐，而转向不依赖听觉的理论音乐。古代音乐思想中关于“宇宙音乐”的表达是素朴而粗糙的，但所谓“宇宙音乐”不过是反映了音乐中的单极宇宙观：这不是个别的音乐，而是一般的音乐；不是具体的，而是抽象的音乐；这不是“听”的音乐，而是“思”的音乐，如果说这种音乐中有和谐，那是“思”的敛聚；如果说这种音乐使人感受到美，这是道德的理性人格。这里“音乐”一词不是其它，而是直接裸露的世界观，所谓“宇宙音乐”不过是借“音乐”毫不掩饰地表达出来的人的理性思想信念。

值得注意到的是，单极宇宙观常常借助于均等、无中心来表述。由于单极宇宙观在形式上表现为“一”；不是“一个”，而是整体或无一遗漏的全部。既然是“一”，就无法划分，没有部分：“存在是一，因为如果存在多于一，存在就不是无限的。”① 包容无限、普遍的“一”没有多样性，只有统一性，因此必然是等一。巴门尼德（公元6世纪希腊哲学家）曾对“无限”这样一个

---

① 《西方哲学史》（上），40页。

终极物进行这样的形象描绘：存在“好像一个滚圆的球体，从中心到每一方距离都相等，因为不能哪个地方大一点或少一点，因为既没有一个不存在者破坏团结，也没有一个存在者在这里或那里比存在者多点或少点。因为它是完全不可毁损的。因为那个与哪一方面距离都相等的点与边界的距离是相等的”。①

在《蒂迈欧篇》中柏拉图也用“相似”表达“等一”、“均等”观念，并把这种观念与美的、完善的理念联系起来。与巴门尼德的比喻相近，柏拉图提出，上帝“把世界制成一个圆，呈圆球状，各个方向的顶端到中间的距离相等。在所有的形状中它最完美，自我相似。他认为相似比起不相似来是无限美好”。②

以均等、等一、相似来抽象地表达对宇宙普遍性的认识，这是一种哲学，或语言的述说方式，但是这种述说方式具有相当的普遍性，当音乐受制于单极宇宙观，当它拒绝感性、个别，试图表达永恒不变的生命本质时，其表述方式——音乐的语言要素上也同样显露出均等、相似的形式结构特征。这里，我们看到了音乐形式与思想观念在深层次上的统一。

第二节　“唱”与“念”的冲突

把单极宇宙观用声音的音乐来述说，这种观念物化在音乐形式上，必定呈现出单极结构的样式。单极结构与单极宇宙观有着性质上的内在相似性，它们都表现出：排除感性、达到不可再简约、均等、无部分。

但是把思想物化，或者说把思想投射到一个摹拟的物质形态之中，却绝不是西方中世纪基督教（特别是早期）思想的特征。

---

① 《西方哲学原著选读》，32～33页。
② 转引自苗田力主编：《古希腊哲学》，378页，北京，中国人民大学出版社，1990。

基督教早期思想认为完善在于内在心灵，完善是对无限与永恒的冥思，而任何外在可感的事物必然是个别的、感性的，它只能造成对理性的毁损。所谓把一种思想用一种物质形态表达出来，主要是近代思想，而中世纪却完全沉湎于形而上的玄空中，对一切外在事物缺乏兴趣。也正因为此，表现外在事物的视觉艺术在中世纪遭到蔑视，而抽象的音乐（尤其指与数学、几何、逻辑摆在一起的理论音乐）得到了推崇。

如果照中世纪基督教对待音乐的极端理性立场，音乐只是思考和理智，那西方就不应该出现“有声”的基督教音乐。但是教会的音乐毕竟产生了。而且，有趣的是，正是基督教为这种音乐的产生提供了土壤和良机。尽管基督教在开始或许并没有想到要让教堂中传出富有情感力量的歌声，但毕竟是在不知不觉中违背了自己的初衷；正是在森严的理性监督的眼皮底下，朗朗的乐声好像是偶然地飘出了教堂。这正如塔塔科维兹所说：“中古时期对音乐的推重严格地说是对理论的推重，而它碰巧又被付诸于实践。”①

在苛刻和严厉的基督教，圣洁的教堂不会有任何凡间之物的容身之地，唯一有的只是对上帝的祈祷和赞美，而这种祈祷和赞美却不能不依赖于声音——语言来进行。为着宗教的神圣，以及为着表达对上帝的虔诚，教堂的祈祷显然不容许日常的语言音调，它需要一种有别于普通生活的，介于唱与不唱之间的“念”来述诵。对于基督教来说，“唱”是粗俗的，而“念”是神圣的；前者是感官和欲念的，后者是理性和虔诚的。从纯粹无声的、“思”的宇宙音乐到有声的教堂中“念”的音乐之间已经发生了某种变化，不过基督教并不认为这是一种蜕变，并不认为这意味着理性信念的动摇；“念”的音乐虽是“有声音”的，但却是非感性（非唱）的。然而，从无声的“思”到有声的“念”，从蔑

① 《中世纪美学》，92页。

视“唱”到似唱非唱毕竟开了一个口子，留下一丝缝隙，最终给感性的“唱”的音乐在教堂留下“可乘之机”?①

在前面我们曾多次提到教仪音乐活动中的同音吟诵形式，并极其重视地把它视作音乐历史发展出发点的重要结构形态。或许是人们太多地注意音乐的感性特征，认为同音吟诵这种毫无音乐性的音乐无论在欣赏或研究方面都不具有什么价值，人们完全忽略甚至遗忘了这种音乐的存在。但是由 W. 托马斯·马洛可和尼古拉斯·桑登编辑的牛津音乐文献集《中世纪音乐》，却为我们留下大量这样的曲例。并且，更为难得的是，J. 尤德金在他的《欧洲中世纪音乐》中，对此类音乐进行了较为详细的讨论。同音吟诵的音乐是决不能轻视的。事实上，如果我们从音乐历史的角度，站在音乐的教仪作用，而不是非历史地站在审美的立场，就会发现在礼拜中，“念”的音乐在历史上最早产生，在礼拜仪式中吟诵圣经、诗篇、福音书是主体，它们占据宗教活动的核心地位，而歌唱性的段落在形成时间上稍后，地位上也是从属性质的，从历史来看，交替圣歌、哈里路亚等都是围绕着吟诵经文进行附加、装饰的结果。

据尤德金推测，“最早的圣咏想必是词的每一个音节都建立在一个重复的音高上。”从纯音乐来考察，相同音高的重复显然是均等的乐音结构关系，西方中世纪音乐的发展则是这种均等乐音结构关系的逐渐被打破。

前面例举的圣咏（例 1—3）无疑具有很强的结构特征，它们是最极端地对“唱”的排斥。不过即使在这一极端例子中，可以看到均等已被打破，在很微弱的程度上感性已经渗入。

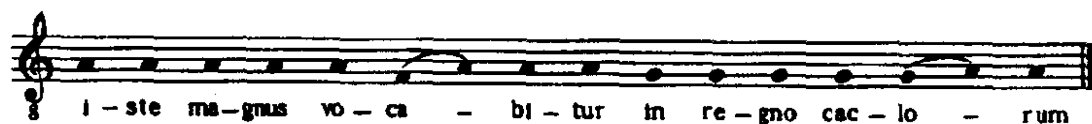
但是例 1—3 中的音高变化，首先却不是来自音乐的考虑。它

① 据保·朗多尔米说，“最初的基督教很少歌唱或根本不唱”，“弥撒起初是歌唱最少的祈祷仪式，尔后渐渐富于音乐性。”（见《西方音乐史》，9～10 页，北京，人民音乐出版社，1981。）

渗入了感性但却主要不是受制于感性的求变心理的驱使，它加入了非结构的变化，首先却并不是为着顾及到乐音关系。一切似乎都是“偶然”和“巧合”。在礼拜仪式中唯有词才是至高无上，词是同上帝交流的首要媒介，词是“思”，体现着理性。而音高的变动却绝对地服从词，它只是“联系着词的结构，用以揭示和清晰表达出句法的感受。”①如果说在这类圣咏中音高发生了什么变化，那是“念”的需要。在经文诵述中，为了显出吟诵的韵律，一句词的段落结束时总要有一些变动，这造成了乐音关系的相应变化。很明显，同音吟诵中所发生的音高偏离总是追随着词，服从着词的句法规律，它本质上不是“唱”而是“念”的结果。

然而一旦容许了“念”，也就很难抵挡住“唱”；词固然重要，但很快就有了对它的重要性的两种理解。这就是，到底是表达词意的清晰重要，还是传达词的含义重要：前一种情况是客观地表述语言概念的意义本身，后一种情况在概念之外加入了对意义的主观发挥；前一种情况必然注重“念”，后一种情况必然偏向“唱”。可以看到，二者虽然都声称是以词为第一，但彼此之间却存在难以调和的深刻矛盾。请看例 2—1①至例 2—1②。

例 2—1①



例 2—1②



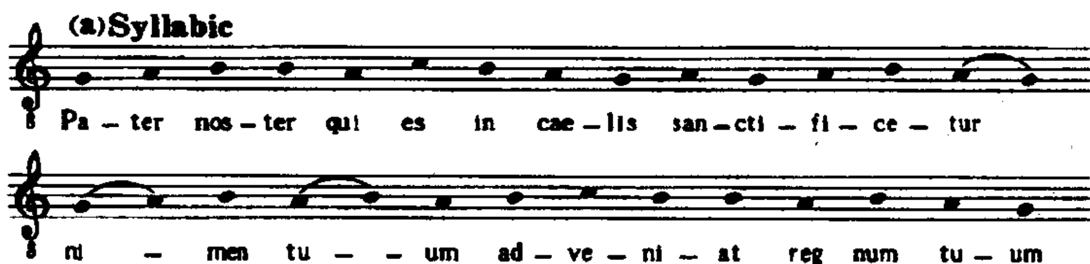
如果要突出语言意义本身，要着重“念”，就要尽量地抑制非结构因素，（如上例 2—1①）以使词的表达客观并且清晰；如果超出纯

① 《欧洲中世纪音乐》，43 页。（详见书后外文参考书目）

粹语言之外，要在语言表达中注入自我的感受体验，就要增加感性的非结构因素，（如例 2—1②）求得对词的“唱”的表达。

对格里高利圣咏一般有三种划分：即，一个音对词的一个音节的朗诵式（syllabic）；几个乐音对一个音节的具有一定旋律性的歌唱式（neumatic）；以及装饰性很强的风格（melismatic）（见例 2—2①至例 2—2③）。

例 2—2①



例 2—2②



例 2—2③



从例 2—2③可见，随着非结构因素增加，结构音被掩盖而隐退深层；此时，“念”随之减少，而“唱”增加；感性逐渐渗入，音乐表情性加强，对词的客观表达逐渐被超越词意本身的主观表现取代。

音高的偏离最开始是尾随于词的句法结构，但这却不可避免地带来了音乐上的意义；教会一开始并不想容忍“唱”，并不想经文诵述成为旋律，但每走一步似乎都是事与愿违。这正如尤德

金所说："在早期教堂礼拜中音乐的中心作用是作为词的载体，音乐携带着庄严的词传递在人与上帝之间。"但是，"一个音在音高上的提升导致了表情的自然形式，由此产生了发展创造旋律文化的逻辑的步骤。"① 虽然从"思"到"念"的过渡是自然而然，从表达词的意义到表达词的含义也是合情合理，但是这却导致了从不唱（无声）到似唱非唱（念），再到歌唱的一个不知不觉的转变。上述变化的实质是"音乐"一词在观念上的变化，"音乐"概念的感性的含量在无形增加，教会毕竟违背了自己的初衷。一个小的缺口一旦打开，就难以再堵上，后果将是一发不可收拾的愈演愈烈。在教仪活动中，教会并不是不想阻止感性的渗入，而是在感性与理性之间常常很难划出一条清晰的界限。一首充满情感的哈里路亚用装饰华丽的歌声面对着上帝，歌唱的强烈感性特征同宗教节制的理性要求格格不入。教会在这里陷入两难：歌唱无疑是对至尊的主的赞美，但谁又能保证这中间没有夹杂个人的主观情感，感性与理性的界限在这里又该如何划分。

在唱与念上教会是偏向后者，偏向词而不是歌唱。它坚持圣咏本质上是中性的，礼拜仪式不能容忍任何以主观或个人冲动的精神去面对上帝。因此圣咏应该是音乐似的讲话，音乐的感性特征应该被抑制到最低限度。但是西方音乐发展的一开始就处在不可调和的二元冲突中，感性与理性的冲突在基督教音乐中的体现之一就是唱与念的矛盾，教会一旦表现出一丝犹豫和退让，感性的强大冲击就使其身不由己了。A. 爱因斯坦正确地看到："在格利哥里圣咏中无论词占了多么大的优势，从一开始内在的矛盾就固有在其中，语言一旦被音乐增强，就存在变成主观表达的危险，感性的力量是音乐内在特性，词即使是最严格教仪目的的中性语言，也能被音乐损害。"② 事实上，教会确是对音乐处处提

① 《欧洲中世纪音乐》，41 页。
② 《音乐论文集》，92 页。

防。圣·奥古斯汀已经充分意识到音乐的基本特性对于庄严圣词的威胁。在其著名的《忏悔录》中，他感到在音乐面前陷于两难："我徘徊在危险的欢愉和经受考验的忠诚之间，我倾向于赞同在教堂歌唱，因为听觉的愉悦可以鼓舞脆弱的心灵进入虔诚状态，然而有时我受到歌唱的感动多于内容的感动，我承认这是犯罪，我后悔不该听那歌唱。……啊上帝我主，垂听我的求告吧，垂怜我，医治我，在您面前我成了一个自己不能理解的谜，这就是我的弱点。"①

教会所面临的困境是无法摆脱的。试图通过抑制歌唱来最大限度地接近语言具有极大的操作上的困难，因为语言本身就具有双重性。照爱因斯坦看来，语言既是逻辑的，也是充满魔力（magical）的。因此经文吟诵这种形式一开始就是一种"复合物"，是"两个领域之间的不确定地带"，它不可能排除感性，语言自身就潜在着离开自身，以及对语言的理性逻辑本质的否定因素。对纯粹客观语言的破坏来自于人的感性或情感本能，在音乐中这种本能力量表现为要求增加非结构因素，要求摆脱歌词、摆脱理智。在礼拜仪式华丽装饰的赞美歌中，音乐前所未有地从对词的严格依赖中挣脱出来，激动人心的情感压倒了刻板的理性。尤德金说："圣咏中装饰风格的巨大感性力量部分地是由于它们通常不再与词相联系，它们是无词的纯音乐。"②

教会显然意识到了华丽的装饰歌唱与宗教教义简单、节制要求的矛盾，因此不惜口舌去进行说明和解释。爱德华·迪金森站在教会的立场上为之辩护，在《西方教会音乐史》一书中，他写道："音乐由于装饰，具有了情感，已不被认为是简单的了。但是，它们是靠旋律重音获得美的，音乐是处于从属地位并同意义联系起来的。

① D.J. 格劳特和 C.V. 帕里斯卡合著：《西方音乐史》，31页，北京，人民音乐出版社，1996。
② 《欧洲中世纪音乐》，59页。

这些华丽的片段绝不能非理智地,无意义地引进,它们是严格地为了强调它们所联系的思想被强调的。"① "在素歌合唱部分,特别是弥撒中旋律丰富的装饰似乎与简单原则相违背,在这些装饰片段中,歌唱者似乎抛弃了自我,进入被神圣歌词所唤起的迷乱情感中,在这里音乐几乎暂时地从歌词和象征中解放出来。然而这种表现自我的、偶然的欢乐情感只能被允许暂时出现,它们并没有违背对立于个人主观表现的普遍和客观的一般原则,它们仍是从属于词和仪式,而不是自我表现的纯粹旋律。"②

无论怎样去费尽心机地协调和化解矛盾，矛盾本身是不可取消的，唯一的后果只是：严格戒律的退让，自我、情感得到教会的容忍，那怕是暂时的，也应视为是一种妥协。教会的妥协是"念"对"唱"的妥协，是旧的音乐观对新的音乐观的妥协；不在乎教会怎样去解释，这一结果的实质是两种对立观念的冲突在基督教内部的反应。尤德金指出："在礼拜音乐的发展中固有地存在着宗教功能和导致听觉愉快之间的矛盾。礼拜音乐的一些方面超出了宗教功能的朴素要求，朝向了艺术化的雕饰目的。这被一些人认为是人对神的赞美，被另一些人认为是人战胜宗教禁律的胜利。这里唯一重要的是要意识到在整个音乐和礼拜仪式的历史中存在着一种冲突，即节制与冗杂，朴素与雕琢的冲突。"③冲突并不一定要通过观念或思想才能揭示，它已经被"记写"和镂刻于音乐本体；结构与非结构关系的变动隐喻了唱与念、繁杂与素朴的矛盾，它是享欲和禁欲、感性和理性追求的反映，是经直接地观念变迁的显示和思想冲突的见证。④

---

① 爱德华·迪金森:《西方教会音乐史》,105页,纽约,1925。
② 同上书,97~98页。
③ 《欧洲中世纪音乐》,33页。
④ 唱和念的差别表明了人性追求的两个方面，这在原始艺术中已有所反映。W·维渥拉在《音乐的四个时代》中曾对在今天仍处于石器时代的原始艺术进行了研究。他把这些原始音乐分成两类：一类是在狭窄音域的级进旋律，另一类是"和弦"分解的华彩旋律。如例2—3：（接下页）

第三节　线性结构的演变

划分出以单个音为基本单位与以多个音为基本单位，或单极结构与双极结构的二元对立，是理论表述的需要，它并不意味着在真实情况下两者是截然分开的。真正的理解是：历史是渐进发展，是一种观念向着另一种观念的逐渐过渡（如“楔形图”所示）。对西方音乐进行全面思考，迫使我们必须在理论上假定一个历史推进的逻辑顺序。我们必须把思想组织成一条链环，从这一环可以推演到下一环，每一环都是可信的、合情合理的，因而也是必然的。对历史的这种理性主义观点必然导致对历史的溯本寻源地追问：历史的开端是什么？从西方音乐思想发展的内在逻辑来看，由于宇宙论的形而上音乐观在中世纪西方占据着压倒的优势，它是音乐抽象的终极（理性的推演到此止步），因此历史演进的逻辑顺序是从无声音乐到有声音乐，从理论音乐到具体音乐。②

同音吟诵的圣咏是一个高度观念性（禁欲主义思想）的产物，同时它又是最极端和最抽象的具体音乐形式，它可以被认为具有

例 2—3



维渥拉认为，“这两类旋律都是原始旋律的类别，前一种级进，围绕着一个中心音，在偏离和回归中变化；后一种表现出水平化的协和以及静止的环绕特征。”根据旋律可见，前一例显然具有“念”的特点，而后一种则更多表现出“唱”；前一例体现出精神的节制，后一例则必定是精神自由，是任其自然的表现。感性自由会本能地造成非结构的偏离、夸张装饰和变化。这正如迈尔所述：“许多原始音乐与宗教仪式和魔法的典礼紧密地联结在一起，……它常常导致较少受变奏和装饰支配。”“原始艺术的宗教法规，以及原始典礼的公共性质，禁止在演奏者的这一部分进行创造性的偏离。不过，当原始艺术从仪式和魔法分离出来以后，我们发现了朝向装饰和艺术加工的趋势，这是与民间音乐和艺术音乐中常见的那种趋势相同的。”

②这是逻辑顺序的先后，并非时间顺序的先后。理性主义总是想追根寻源，因此必须在思辩的意义上假定一个逻辑的出发点。

开端意义，因为它提供了一个稳定而清晰的线性结构基础，无论是基督教圣咏本身的发展，还是在基督教音乐基础上发展出来的后来的西方艺术音乐都借助了这一结构基础。本节以下从形式角度对此进行概要清理。

根据尤德金"最早的圣咏想必是在建立在同一音高上延续"的推测，那么，西方最早基督教音乐旋律的典型特征应该是以"横线"作为其结构基础，横线是开端；横线通过非结构插入造成波动，而产生划分，继而产生"斜线"的结构基础。[①]

西方音乐的最大特征是多声而非单声，但从顺序上，西方的专

---

①以下几例（例2—4①至例2—4④b）试图扼要地显示线性结构的变化：

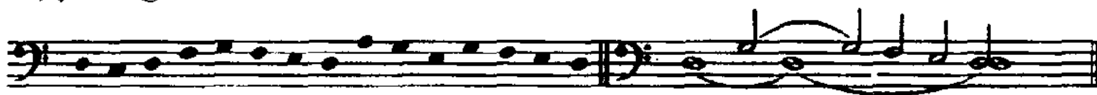
例2—4①



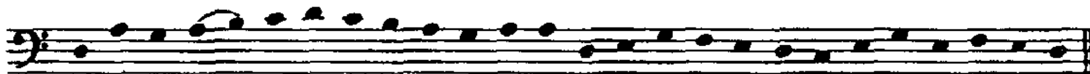
例2—4②



例2—4③



例2—4④



例2—4④a



例2—4④b



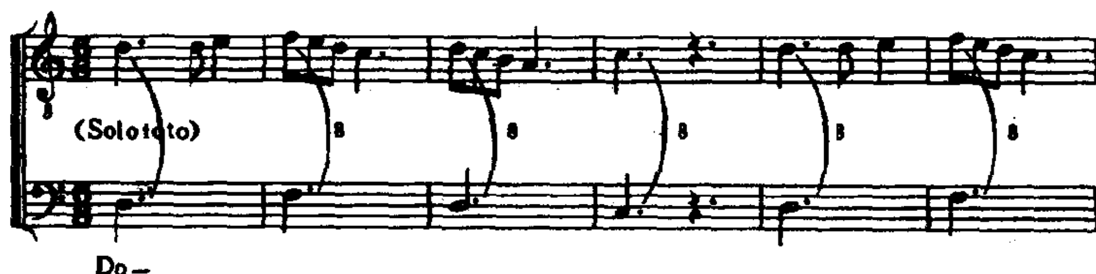
上面四例的结构支柱都是"D"音。从中可以看到一种演变和发展，它们的顺序在逻辑上是不能颠倒的。在例2—4①、例2—4②中，"D"还表现出明显的结构约束力，"横线"是音乐的结构表征；随着非结构因素的不断插入，在例2—4③、例2—4④中，"D"被分割、"撑开"，斜线的"次级"结构形态出现。在例2—4④中斜线AGFED成为此段音乐明显可辨的结构框架（例2—4④a、例2—4④b分别是对例2—4④的逐次简化的申克式分析）。然而"D"的结构力并未消失，它作为本源、初始的逻辑力量在深层发挥着重要的作用。通过此例可见，斜线AGFED不过是处于相对表层的次级结构，而仍然具有结构作用的D——D，却在深层次发挥潜在影响力。

上举四例各自具有着不同的外部表征，但不过是不同程度的非结构润饰的结果。以例2—4①和例2—4④相比，例2—4④其实是对例2—4①④中微弱波动的"小缺口"的扩大、推广和发挥，二者都具有回归模式的实质，并且它们的深层结构是一致的。

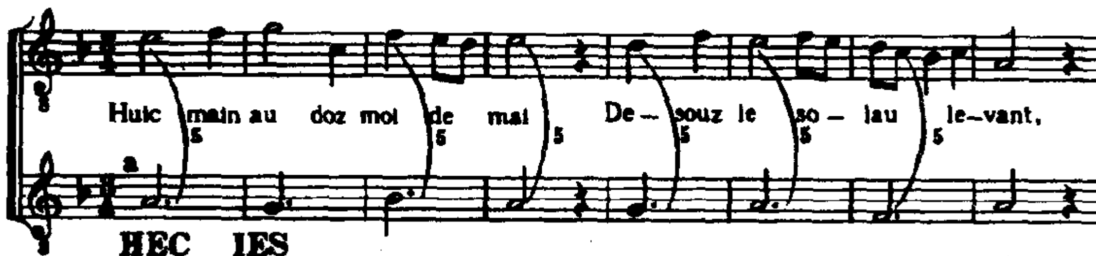
业音乐却可以说是以单声音乐作为出发点；单声是多声的基础，单到多声音乐。声音乐的形式构建原则完全影响到多声音乐。

多声音乐的出发点可以推演到严格的平行奥尔加农。严格平行奥尔加农在纵向结合上的“均等”特征，使其表现出单调、缺乏变化，但它的这一特征却是后来复音音乐发展的结构基础。正像圣咏中的装饰风格是通过引入非结构因素而获得变化和丰富一样，多声部音乐也是由非结构因素的插入而突破了严格平行奥尔加农的枯燥和乏味。在下面两例（例 2—5①、例 2—5②）[①] 中可以看到，同平行奥尔加农相比，由于增加了非结构的装饰插入突破了均等性，而具有较之单纯平行奥尔加农有更多的表现性。

例 2—5①



例 2—5②



① 谱例选自 A.J. 达维松与 W. 阿培尔编《音乐史谱例选》，上卷，24、32 页，牛津大学出版社，1949。

上面两例具有着可提炼的结构基础，平行进行的框架体保证了音乐进展的逻辑。①

非结构插入的最终效果是延宕结构音的出现，造成期待，因而造成了某种变化。多声部音乐很快就摸索到适合于自己的一套方式，在纵向结合的协和—不协和—协和中，体现出稳定—不稳定—稳定的形式原则(见例 2—6)。与例 2—5 相比，例 2—6② 明显表现出对这一原则的“自觉”服从。

例 2—6

O mitissima (Quant voi)—Virgo—Hec dies

Mo. Quant voi re- ve- nir Dès- té le sai- son, Qua la bois font ra- ten-
Ba. O mi- tis- si- ma Vir- go Ma- ri- a, Pos- ce hu- um fi- li-
Vir- go vir- gi- num. Lu- nem lu- mi- num, Re- for- ma- trix ho- mi-
HEC DIES
Hec di-

tir Tuit cil oi- sil- lon, A- donc pleur et sou- pir pour le grant de-
um ut no- bis su- vi- li- um Det et re- me- di um Con- tra de- mo-
num, Que por- ta- sti Do- mi- num, Pur te ma- ri- a, De- tur ve- ni-
es Hec

---

① 值得提到的是德国音乐学家瓦尔特·克吕格尔对奥尔加农的最新研究。根据他的见解，奥尔加农并不是通常人们所认为的以一个音对一个音，节奏相同的方式歌唱。实际情况是，我们今天所看到的乐谱只是引导歌唱的一种规程，或一个基础框架，人们是依据于框架而即兴歌唱。很显然，克吕格尔是以一种“结构”的眼光来看待奥尔加农的。(见《二十世纪音乐历史的观念》，104 页〔详见书末外文参考书目〕。)

② 谱例选自《音乐史谱例选》，上卷，33 页。

上例所有强拍构成平行框架体的连续，且都是协和音响；所有弱拍都是非结构性插入，且都是不协和音响。此例表现出具有对比的稳定—不稳定音响特性。

例2—7① 有了更进一步的发展。从例 2—7 的分析结果来看，此例的基本结构仍是平行框架体，结构与非结构分别以协和与不协和体现。

例 2—7



但是例 2—7 中有一个很值得注意的重要细节，即弱拍上的非结构插入不再像例 2—6 那样见不出规律。在例 2—7 中协和与不协和（或结构与非结构）分别是以与低音构成五度、八度关系的和弦（简称五八和弦），和与低音构成三度、六度关系的和弦（简称三六和弦）来体现的，并且稳定—不稳定已结成关系，声部进行的固定程式已经形成，从不协和到协和已具有“解决”的意味。

从三六和弦到五八和弦的进行实际上包含了这一时期的两个极其重要的多声语汇，即不协和的三度解决到协和的五度（或较少地到同度）；不协和的六度解决到八度。声部进行非常具有逻辑性。见图 2—1 所示：

---

① 谱例选自《音乐史谱例选》，上卷，35 页。



图 2—1

既然具有了"解决",则表明有了进一步的划分,也即均等关系又遭到破坏。在大约 13 世纪,中心与非中心的不均等关系有了一个较明显的发展。

例 2—8① 仅从谱面"阅读"即可感到音乐较之前面数例具有更多的变化和较丰富的表现。造成这一效果的原因在于非结构因素的活跃,结构被掩没而更加隐蔽。此例由于非结构填塞,结构被

例 2—8

Je cuidoi — e bien metre juo le dous mestier dsmour. Mais je me sentoi—e plus
Sa j'ai fo—
SOLEM
Que devant sou—pris—douce—ment D'une amour nouve—
le— ment a—

① 谱例选自《音乐史谱例选》,上卷,38 页。

大大撑开，可以找到三个结构点（上例 1、3、5 小节），它们仍然作为框架体，保证着音乐的逻辑。

结构如果被无限制地撑开，或非结构大量填塞，最终将使结构过于隐蔽并变得模糊，从而使音乐失去结构的规范。因此当非结构的过度积聚，使框架体与填塞物关系松散时，将分离出新的结构层次——次级结构。

例 2—9 中五八和弦的结构框架已退居深层（在此例中只是出现在开始和结束）。三六和弦连接为线性的平行框架体。作为新的次级结构（原来是作为非结构因素）保证了大量非结构音插入后的有序平衡。次级结构也可以有自己的非结构插入，但它们自身表现为深层结构的非结构，它们依附、导入和“解决”到深层结构。这一情况在例 2—9① 中得到反映。

例 2—9

在整个 14 世纪、以及 15 世纪上半这一段时间，上述的这种音乐建构方式具有很大的普遍性，在很多作品中可以见到这样的例子。

① 谱例选自《音乐史谱例选》，上卷，第 48 页。

著名的兰迪尼终止若去掉表层的非结构装饰，其实也是这种模式（见例 2—10）①。

例 2—10



15 世纪著名英国作曲家 J. 顿斯泰波（J. Dunstable，约 1385—1453）也是以这种框架体来建构音乐。例 2—11② 是他的赞美诗的结束。

例 2—11



大约是从迪费（G. Dufay，约 1400—1474）开始，多声部音乐又经历

① 谱例选自《音乐史谱例选》，上卷，第 57 页。
② 谱例来源同上书，第 67 页。

了一个悄悄的重大变化。在杜费以及稍后的沃克亥姆(J.Ockeghem,约1430—1495)的作品中,段落终止处开始出现四五度关系的低音进行,它们已具有近代功能和声的痕迹。这种新的样式仍然保持了平行进行的框架特征,只不过以前是外声部的平行六度解决到八度,现在变成了平行三度(或十度)解决到八度。请看例 2—12①:

例 2—12

从 15 世纪到 16 世纪下半叶旧的三六和弦到五八和弦的进行模式逐渐消失,新的平行十度的模式在这一时期的音乐文献中明显增多。下面再出示例 2—13、例 2—14、例 2—15 为证:②

例 2—13

① 谱例选自《音乐史谱例》上卷,72 页

② 谱例来源同上书,分别为 83、92、114 页。

guo— rum re— me— di— um,

Lsn— guo— rum re— me— di— um,

guo— rum me— di— um,

guo— rum re— me— di— um,

10 10 10 10 10 10 10 10 10 8

例 2—14

pa— cem.

pa— cem.

10 10 10 10 10 8

例 2—15



以外声部的平行三度（或十度）取代平行六度是音乐形式演变的一大转折：六度是音程的，它只能提供级进的声部进行，而无法形成四五度的低音声部运动；而十度虽然此时仍是音程，但已孕育着向和弦转变。转折的重大意义在于：它确立了多声语汇的“原位”性质，（以今天的眼光来看，两外声部建立于三度更容易具有和弦的原位性质，而两外声部建立于六度则必定是和弦的转位形式。）只有在原位基础上才可能产生真正的和声思维，因而从“转位”到“原位”的演变预示着从音程转向和弦。

至此，我们对迄止 16 世纪的多声部音乐演变进行了匆匆回顾。我们看到具有活力的非结构因素的重要作用，它破坏了线性的框架体结构，并在破坏旧结构的同时又逐渐地建立起最适合于自己生存的新的结构形态。形式的考察并不是我们的最终目的，然而透过形式的变迁，透过单极（均等）观念向双极（不均等）观念的潜移过渡，却可以分明看到感性经验如何逐渐战胜刻板的理性，宗教世界观怎样在人文主义人生观面前节节退却。从对音乐乐谱的“阅读”中（这同“聆听”完全一致），可以看到线性的框架结构是宗教世界观的物化和忠实体现，它刻板、非自由，抑制感性生命；而非结构因素则完全顺从了西方历史一开始就存在的人文主义理想的涌动，非结构因素对线性结构的腐蚀、松动并最终导致其解体，是同人文思潮对宗教世界观的反抗和斗争完全一致；和声结构的奠定无疑是人文主义理想的胜利，这种结构本身自由、无拘束和迎合感性生命的形式特征清楚地表明了这一点。

第四节　复调与和声的冲突

A. 爱因斯坦说："人们可以把整个中世纪音乐历史看作复调原则的减弱和被抑制，以加强和声的历史。这是在理性、神秘、抽象的复调和感性的和声音响之间的一场战争，整个历史的江河就是在这两极之间的来回涌动。"① 本节是对上一节讨论问题的换一角度观察。如果说上一节是技术意义上的考察，它所涉问题是内在和隐蔽的结构形态的演变，因而"战争"是在无声息中悄然进行。本节将转入风格角度，主要着眼于外在的、直观的形式要素——织体形态。由于本节涉及问题的外在和显露的一面，因而可以更清楚看到爱因斯坦所描绘的"战争"，更具体地理解西方音乐早期发展中的二元冲突，以及这种冲突的远远超出复调与和声本身以外的更深含义。

我们已经知道，西方中世纪思想意识对立的焦点是：遵不遵从感性。这种对立在音乐上通过织体形态显著地表现为：要不要旋律。如果顺应感性必然追逐和沉湎于旋律；反之，如果拒斥感性则必然削弱和淡化旋律。主调音乐和复调音乐的冲突正是围绕着织体上的旋律清晰或旋律模糊这一要不要突出中心的问题而展开。中世纪世俗音乐代表了在音乐中追求感性愉悦的力量。游吟歌手的最通常的音乐织体样式是旋律—伴奏样式，感官愉悦的音乐不可能不在织体上选择这样一种非均等划分的形态。这种音乐要求把注意力固着于某一中心，它必然认为，"伴着琉特琴的歌唱却更加美好，因为恬美的声音只存在于单声部之中……并且耳朵也只有在专注于一个声部时才能体会音乐的技巧、曲调以及全部的微妙之处。"② 与之相反，基督教的对感性的蔑视和反感在

① 《音乐论文集》，7页。
② 《西洋音乐的风格与流派》，36页，北京，人民音乐出版社，1990。

音乐中则体现为对旋律中心地位，或者说对主次之分的织体形态的抵制。基督教由于重“念”而不重“唱”，对非结构的装饰成分进行抑制，因而必然对旋律表现出淡漠。不看重旋律的另一方面，也必定表现为排斥伴奏；早期教会音乐中乐器被拒于教堂门外，从音乐“表演”的外部形式上教会音乐与世俗的旋律一伴奏样式划清了界限。

西方音乐历史上著名的“古艺术”(arsantiqua)和“新艺术”(arsnova)两个时期，显然是西方中世纪社会思潮中两种对立力量的冲突在音乐上的反映。一般地说，古艺术站在宗教立场，要求音乐节制，要求感性的情感追求有所约束；新艺术则靠近世俗的立场，要求音乐更多表现人的情感，冲破理性对感性生命的压抑。关于新艺术音乐，只要浏览一下新艺术大师马绍(G.Machaut，约1300—1377)的作品即可见出同古艺术音乐的明显差别。马绍的音乐同13世纪音乐的最大差别即他的音乐的表现内容的世俗化倾向，马绍作品的许多经文歌、歌曲都从法国吟唱诗人的单声音乐中汲取养料。由于节奏的进一步细分，更短时值的非结构音符突出了旋律，这在织体上突出了旋律声部的清晰以及形成了相应的陪衬声部，从而使音乐具有变化和感性的情感特征。

新艺术音乐从一开始就遭到了站在保守的宗教立场的对立观念的抵制。罗马教皇22世在14世纪发布的教皇圣谕中指责道：“一些新学派的追随者们，把一切注意力用来保持音乐的时值的关系对比和演奏新乐谱，喜好出新花样，而不喜欢唱旧东西，把教会的旋律用小时值的音符来歌唱，夹杂一些更小的音符作为花样。歌手们把教会歌曲以戈凯特歌唱方式弄得支离破碎，用童声歌唱装饰教会歌曲，这些歌手永远是动的，不能安静，他们使听觉陶醉。而我们所需要的虔诚情感完全被湮没了。”① 感官要想

① 转引自何乾三编《西方哲学家、文学家、音乐家论音乐》，33页，人民音乐出版社，1983。

追逐新奇，首先必然是在感官最敏感的高声部搞新花样。但是只要是站在宗教角度，任何新奇、变化等迎和感官的特征都是不容许的。波爱修在《关于音乐的教导》中说得很清楚：音乐“一旦把它作得多样化和复杂化之后，马上它就丧失掉严格和善的分寸，大概就会完全掉进罪恶里去……”①

如果说，被称之为“14世纪浪漫主义”的新艺术，把中世纪以来音乐表达现世情感的趋向推向了高峰，它体现了西方音乐历史发展二元冲突中感性势力的巨大力量，那么与其对立的势力决不会甘心退让，历史的向前发展必然表现出如爱因斯坦所说的，在两极对立势力之间“来回涌动”的“战争”。

15世纪兴起的勃艮第乐派（BurgundianSchool）继续着新艺术的道路，但却发生着变化。勃艮第乐派的最重要的代表人物迪费显然受到14、15世纪法、意音乐以及英国音乐的影响，在他的作品中（主要是他写的一些歌曲），仍然保持着鲜明的世俗情态，这些三声部歌曲突出的高声部具有清晰的旋律性，演奏时往往伴有乐器陪衬。但是在另一方面，在迪费的严肃的宗教作品中，新艺术的突出旋律声部的强烈意欲得到抑制，在这些作品中人们看到的是力求创造出高度理性的真正的复调音乐的倾向。正是由于迪费作品中表现出的明显两极倾向，人们把以他为代表的勃艮第乐派视为新艺术与十五世纪下半的佛兰芒乐派（FlemishSchool）之间的过渡环节。迪费从过去（主要是从顿斯泰波的英国传统）汲取了旋律和和声，而面向未来，他又为以后的佛兰芒乐派的严格复调写作开辟了道路。在新艺术音乐与佛兰芒音乐这两种对立风格之间，迪费担任了一个历史演变的重要中介。

15世纪以后历史的指针向着另一极倾斜，佛兰芒乐派一改14世纪音乐的世俗风气，把主要的兴趣移向宗教题材。在宗教

① 转引自《西方哲学家、文学家、音乐家论音乐》，28页。

题材的音乐中，复调压倒了主调性，音乐织体的每一声部都要求具有同等重要的独立地位，这样，富有感性吸引力的显明曲调就并不是最重要的了。关于这种音乐的技术特征，阿．依．康津斯基在他的著作中，以沃克亥姆和欧伯列希特（J.Obrecht，约1451—1505）两位佛兰芒复调大师为例，作了很好的概括："音乐连续不断的发展，缺乏明显的终止，缺乏段落分明的形式。作曲家把整个注意力放在各声部的独立发展上。因此，在他们的作品里横线的原则占了优势，同时作为作品艺术形象的主题本身的意义也减低了。主题由于有很多的复调音乐的变形，并且全部或部分地在不同的声部中出现，因此它失去了它的面貌，主题好像解体融化在作品的这种各相纠结的多声部的织体里面了。"① 主题被削弱，也就削弱了旋律—伴奏织体样式的明晰性；音乐穿流不息的"无终"发展，破坏了节奏的强弱律动，这种音乐拒绝了感官总是想依赖和固着于对象的"惰性"，与感性本能格格不入，但却是复调音乐的真正品格。

然而正如人文主义的思想潮流不可阻止，音乐倾向于主调化的大趋势也不可改变。早期佛兰芒乐派刻板、高度理性的严格复调写作很快就被人性中的感性欲望所"腐蚀"；和声"卷土重来"，复调被迫退却。在15世纪下半叶最伟大的佛兰芒作曲家约斯堪（despres，Josquin，约1440—1521）的作品中，复调写作的严密规范已不能阻止真切的人的情感。康津斯基指出："约斯堪把沃克亥姆和欧伯列希特的熟练的复调技巧同和声的基础结合在一起，因此提高了复调音乐作品的艺术上、审美上的价值。"② 约斯堪的作品虽然仍是高度技巧的严格复调，表现内容仍是宗教题材，但既然要向和声让步，就不能不以削弱复调来达到；既然要表现人的情感，就不能不牺牲一些宗教的严格；他的音乐"开

---

① 阿·依·康津斯基：《西洋音乐通史》（一），53页，北京，音乐出版社，1959。
② 同上书，53页。

始人性化，使用更加有感性的表现手法，经常是忧郁的甚至是痛苦的。复调的成分减弱了……”① 和声的胜利在织体上就必然克服若干声部的均等，强调、突出和注重旋律声部，使这一声部成为音乐陈述中引人注意的中心。康津斯基清楚地看到了约斯堪音乐的这种变化，他指出，“如果说在沃克亥姆的作品里这些复调音乐的变型掩盖了主题的艺术实质，使主题丧失了表现力。而约斯堪在所有主题变型中则达到了高度的艺术表现力。”②

卡尔·聂夫在其《西洋音乐史》为我们提供了约斯堪音乐的一段绝好例子。在此例中我们不仅可以看到严格的对位写作是如何与和声完美结合，（或者说和声是如何成功地渗透到复调的技巧之中），并且也可感受到，在严格技术规范下，作品在表现上所具有的感人魅力；用聂夫的话来说，“完全是由一个抑郁的心灵里发出来的哀诉；其诚恳、有力，是无比的。”③ 请看例 2—16：

例 2—16



由例 2—16 可见，首先，主题已不是过去复调音乐中那种缺

---

① 《西洋音乐的风格与流派》，195 页。
② 《西洋音乐通史》（一），65～66 页。
③ 卡尔·聂夫：《西洋音乐史》，61 页，北京，音乐出版社，1952。

乏表现力的，主要以级进为特征的线性样式，旋律完全建立在和声基础之上，由 A 小三和弦的分解构成；此外旋律充满了感性自由，具有鲜明的引人注目的表情个性。然而这段和声性的主题却以严格模仿（下五度）的对位手段展开，在短短的七小节音乐中，复调技巧得到了充分和精彩的发挥。

关于此例，还应该看到的是，主题的和声意蕴在结束处得到进一步发掘。在最后三小节内声部，主题再次出现，随之而来的在低音出现的主题模仿同时也成为和声低音，构成了一个标准的 T6—II6—D—T 的典型和声终止式。这里和声的结构功能不知不觉渗入线性的框架结构，对位同和声令人叹服的溶为一体。

中世纪的二元冲突是教会观念与世俗观念的冲突，随着世俗力量的日渐壮大，基督教本身也在发生分化，冲突在基督教内部也得到清楚的体现（如前面提到的“念”与“唱”的冲突）。事实上西方基督教从其诞生之日起，不可化解的二元矛盾就深深地蛰伏于己之中。正由于基督教一开始就没有在人与神，感性与理性之间真正划清界限，因而也从没有把前者真正驱灭杀尽，这导致了长达一千多年的基督教漫长而“悲壮”的大退却。

在音乐上，当我们对历史进行宏观审视，可以看到基督教音乐走过的一段有趣的发展道路。16 世纪中基督教音乐面临着来自两方面的危险：一是流于感官娱乐的世俗音乐对宗教音乐日益强大的渗透；二是来自宗教音乐自身——佛兰芒音乐高度复调化的，陷于音乐自身的作曲对圣诗表达的损害。在脱仑特宗教会议上，教会一方面规定禁止教会音乐世俗化，另一方面要求宗教歌唱保证圣词传达的清晰。但是正是在要求圣词“传达的清晰”方面，基督教音乐陷于不得不“退却”的尴尬境地。

要保证唱词的清晰，单声部的歌唱当然最理想，在当时确实有非常忠贞的宗教人士极力主张返回到格利哥里圣咏的单声音乐。但是向往单声部却不仅是宗教人士的理想，人文主义者也表现出

这方面的强烈愿望，众所周知，歌剧产生的口号即是：回到单声部。这样，两种极端对立的理想，尽管有着完全不同的动机和出发点，在这一点上却又殊途同归地（尽管也许并不情愿）走到一起。对于基督教来说，历史发展的潮流已无力逆转，回到格利哥里圣咏的单声音乐时代已不可能，要想实现圣词表达的清晰，唯一的可能就是突出、强调某一声部（通常是高声部），也即破坏均等，让均等向不均等妥协，让复调向主调退让。很清楚，在复调与和声的战争中教会身不由己地接纳了和声，基督教音乐从坚定的宗教立场出发，然而在不知不觉中走向另一面——顺应着文艺复兴的大趋势，客观上裹夹于人文主义音乐发展的滚滚潮流。

宗教改革运动中的新教音乐表现出教会的退却，这一时期音乐的旋律具有上移的表现。据载，1524 年由瓦尔特编的最初的新教圣咏曲集《宗教诗歌手册》，仍然是用复调手法写成的合唱曲，主旋律大多放在中间声部，后来这本集子再版时，旋律移向了高声部，并形成了和弦似的圣咏歌唱的特殊风格。[①] 正统天主教会虽然敌视宗教改革，但为了歌词清晰也不得不重心上移，这时高音旋律、和声的作用必然强化。

正统教会的音乐的代表是伟大的帕勒斯特里那（1525—1594），他的音乐代表了文艺复兴复调音乐的最高成就，也是 16 世纪正统基督教会认为最符合宗教精神，并且是唯一理想的与世俗音乐抗衡的音乐。但是帕氏的音乐不可能不包含某些妥协，帕氏音乐的成功不过是在复调与和声之间找到了使教会满意的折衷点。帕勒斯特里那的作品虽然是高度复调的，各声部具有相对的独立性，但其中总是某一声部更突出；为了歌词传达的清晰，必然要想办法让听觉能集中，以免于同时应付几个声部造成的不知所措。在帕氏的音乐中，线性的框架分析往往难以再行实施，中

---

① 张洪岛主编：《欧洲音乐史》，24 页，北京，人民音乐出版社，1983。

世纪以来的音乐结构方式已难以追踪，和声的结构功能无疑在深层发挥着作用。帕勒斯特里那的高明之处在于，他以外在鲜明的复调织体实现了过去复调不可能达到的目的：在复调的外表下最大地容纳了和声；在最大地维护宗教信念的同时也汲浸了人文主义精神。康津斯基写道：帕氏的创作“从复杂的复调风格转到清澈的陈述，而这种陈述的各声部的展开非常细致，并且有很多和弦性的和声段落……即使是复调音乐的因素在和声方面也是很清楚的。因为帕勒斯特里那在复调音乐占优势的范围内找到了复调与和声的平衡。”①

严格的宗教教义必然是与和声格格不入：和声思维总是趋向于建立中心，它是感性和世俗的。和声基始于泛音，而泛音与人的感性本能有着某种神秘的亲近。由于泛音的本能而非理智的特性，它遭致宗教的诋毁。明显的证据是：宗教对大调（伊奥尼亚调式）的敌视。西方音乐历史中宗教为什么排斥大调？世俗音乐中为何又出现大量的大调音乐？在诸多的教会调式中我们发现唯有伊奥利亚调式不同于其他调式，它可以不依赖于对骨架支点音的强调，并避免老是围绕着一根结构线条打转的方式来建构旋律。在伊奥利亚调式的旋律中，最后的结束音往往并不需要加强，它自身似乎天然就具有一种稳定感，它以一种中心的统摄力不容撼动地支配着其他音。

以下出示两例（例 2—17a、例 2—17b）中世纪“伊奥里亚”调式旋律：

例 2—17a

a.
1. Quant voi en la fin dco – te La fuil – le che – oir
2. Et la grant jo – li – ve – te Doi–eaux re – me – noir

① 《西洋音乐通史》，65～66 页。

它与格里高利圣咏有着截然不同的品格，它没有不得不依赖强调结构支点来建构音乐所产生出的停滞感，它显然蕴涵着“和声”，并透露出一种清新的在后来的专业音乐创造中时常能听到的那种淳朴风格。

例 2—17b



在诸多调式中唯有大调与泛音密切相关。泛音天然就具有着中心，泛音基始音生发出所有其他音，并也控制和支配着其他音。大调音阶是泛音的最直接体现，它是最自然最自由，最具本能的感性反应。正因如此，大调遭到宗教禁欲主义的极端敌视。禁欲即抑制本能，在音乐中首先表现为排斥具有强烈中心感的大调。对于倾向于愉悦的感性本能来说，大调是“甜蜜之声”，而在当时在宗教卫道士眼中却被理解为“淫荡的声音”。

西方音乐的早期历史发展中和声与复调的冲突也可以理解成是大（小）调式与教堂调式的冲突。亨德米特认为，“自从和声意识开始在早期复调音乐中寻求表现时候起，教会调式便开始死亡了，音的每一种同时结合都和这些音阶的性质相矛盾。”① 历史发展的冲突是，一方要冲破教堂调式，走向大（小）调；一方是要维护教堂调式，排斥大（小）调式。在西方音乐中，“大调音乐有着一个长期的未有记载的传统”（D. 柯克），但一直受到宗教的压制；新艺术以来大调开始抬头，（据萨波奇·本采称：顿

① 保罗·亨德米特：《作曲技法》，50 页，北京，人民音乐出版社，1983。

斯泰波的作品中70%以上可以认为是大调。）但佛来芒乐派却重新启用了教会调式；17世纪人文主义在音乐中的胜利已基本奠定，大小调式体系也相应逐渐确立。和声的胜利与复调的衰没伴随着泛音作用的加强，以及相应地大（小）调式的脱颖而出。这也是本能力量的胜利，感性冲破理智束缚的胜利。和声与复调的“战争”此起彼伏、蜿蜒曲折，直至维也纳古典乐派和声占有压倒优势，而复调则不得不穿上和声的外衣来装扮自身。①

第二章小结

本章从观念、技术形态和风格特征几个方面主要考察了近代以前的西方音乐发展。

中世纪基督教直接继承了古代希腊的极端理性化倾向。在极端理性化的音乐观念中，最完美的音乐是抽象理性存在，是“思”胜过“听”，是理论而不是具体音乐。这种对音乐的认识在早期中世纪占有着主导地位，它是研究西方音乐历史发展的出发点。

历史发展中的二元冲突在中世纪是宗教与世俗的冲突，这种冲突也在宗教内部得到反映。“唱”与“念”的冲突可以使我们了解到“思”的音乐，是如何在“不知不觉”中变成了“唱”音乐，这最终导致了宇宙论音乐观的消亡。

在本章中也从技术形态的角度简要地考察了中世纪音乐的形式演变。我们试图通过音乐本身的发展,来论证第一章提出的推论:即音乐历史是从均等的单极结构向不均等的双极结构逐渐过

① 从律学角度，也可以看到和声与复调的冲突。教堂调式的生律基础是五度相生，但感性本能抵不住三度和音的诱惑，不断向着以自然泛音为生律基础的自然律（纯律）滑去。因此历史发展中的二元冲突也可以表述成五度相生律和纯律两种律制之间的冲突，历史发展的趋势是五度律的不断衰没，并最终被纯律所取代。在这一纯粹形式现象的背后隐藏着感性与理性冲突的时代发展。

渡。

本章最后从风格——声部形态角度，来看待历史发展中和声与复调的冲突。通过旋律在音乐历史中起落，可以看到，凡是人的感性本能被重视，旋律则表现清晰——和声的力量加强；凡是人的感性本能被抑制，旋律的突出地位被削弱——复调的力量加强。本章要表明的还有，历史发展中的二元冲突并不是直线的，而是曲折多变，此起彼伏，但最终是和声的胜利，是感性力量的胜利。

第三章　双极结构的演进、特征和实质

那演变的大自然向它伟大的目标运动，
太阳的每一微粒跟另一微粒靠近，
一个被吸引的，又把别的吸引，
努力塑造自己，还把附近的拉进。
物质千变万化，
一起拥向中心。

——蒲伯（摘自：康德《宇宙发展史概论》）

文艺复兴以来西方音乐历史发展中的一个总的趋势是：和声逐渐取代复调，不均等有中心的乐音观念逐渐排挤掉旧的均等的乐音观念。这也意味着，历史的发展将最终迎来一种新的结构形式。

双极结构，意即结构的基本元素为“二”，它的最鲜明的特征是把音乐形式中稳定与不稳定的对立两极，在结构意义上予以确定，并作为音乐形式建构的原则和基石。在西方音乐历史中，双极结构的作曲原则占有极为重要的地位。然而它如何演进？它的实质是什么？尽管这些问题已经有过大量的讨论，但本章将立足于新的角度进行再认识。

第一节　从巴罗克音乐到古典主义音乐

一、双极结构的确立标志

首先必须指出，在严格的意义上，双极结构并不能完全等同于一般而言的调性结构。一般说的调性概念是一个广义而含混笼

统的概念：和声的四五度关系的句法结构作用早在文艺复兴时期已随处可见；自 17 世纪以来歌剧促动着主调音乐的发展，调性日趋明显；18 世纪，拉莫的《和声学原理》（1722）以及巴赫的《平均律钢琴曲集》分别从理论和实践上，把大小调调性体系的发展推向一个新的阶段。然而所有这些都不具有本文中双极结构的确切含义。

调性概念的含混在于它缠裹于历史之流，我们很难找到一个点，然后宣布：调性时期以此始出。然而双极结构理论不能这样含含糊糊，笼而统之，它需要为自己的考察找到一个历史的出发点，它需要相对地精确，以此来保证自身理论陈述的清晰。那么，双极结构始自何处，或者说双极结构确立的明显标志是什么？在西方音乐历史中的哪一发展阶段意味着双极结构的真正奠定？我们所谓的双极结构，是最高表现的艺术形式的多样统一，或者说，是音乐形式中稳定与不稳定两个对立元素，以及对立元素的三阶段发展的最充分实现。从西方音乐的总体发展来看，不难发现。在大约 18 世纪下半叶到 19 世纪初，西方音乐历史中出现过的一种极为重要的音乐形式，它比较明确地体现了双极结构的观念，这就是——古典奏鸣曲式。

双极结构的精确定义即奏鸣曲式结构，双极结构的确立是随着古典奏鸣曲式的确立而确立的。奏鸣曲式最大程度地满足了上述双极结构的两个条件：它的深层结构中包含着两种对立要素，这两个要素是奏鸣曲音乐的思维基础，它们最高地体现了多样统一的原则。这样，以维也纳古典乐派（更准确地是以成熟的奏鸣曲的产生）为界，我们为历史的发展确立了一个新的基点，这就是以双极结构为特征的音乐历史时期（也即，成熟、完善和古典的调性音乐时期）。

二、巴罗克音乐四大要素分析

双极结构体现于古典奏鸣曲式，因而向双极结构的演进以及成型也就是向着奏鸣曲式的演进和成型。我们把 18 世纪下半叶古典奏鸣曲式的成熟视为双极结构最终确立的标志，实际上也就是在历史中划了一个界，这意味着：在西方音乐历史发展中，均等的、单极结构观念经过漫长的演化，通过“量”的不断积聚，最终实现了质变。质变的最大特征表现为音乐结构的深层基础本质上从单极转变为双极。音乐形式的大厦是建立于缺一不可的两极框架之上。

把巴罗克音乐和古典时期音乐以单极结构和双极结构划开，依据的尺度是多样统一的两个元素和三阶段发展，这可以通过对音乐形式的四大要素的具体观测来确定。在前面的讨论中已经提到，双极结构首先是体现为一种观念，这种观念必然导致音乐建构中具体的四大要素的变动。因此和声上的 T—D—T；曲式上的 A—B—A；节奏上的强—弱—强以及织体上的旋律—伴奏样式是我们进行观测和评判的最重要依据。四大要素的全面落实之日必然是双极结构的真正确定之时。

从现象上看，仅仅依据于四大要素难以把巴罗克音乐与古典主义音乐区别开。在和声上，TDT 的关系在早期巴罗克已经很明显，在后期巴罗克，如巴赫、亨德尔等人的创作中大小调的和声已经相当成熟；在节奏上，16 世纪以来的音乐已表现出强弱交替的节拍运动，17 世纪以来，连续一致拍号，以及通过拍号产生了有固定间隔的小节划分已非常普遍；在曲式上，三部再现性结构在歌剧咏叹调中已随处可见（所谓 da capo 形式）并且这种三段模式已影响到器乐创作；在音乐织体方面，受歌剧影响，巴罗克器乐以其具有主调特征的“协奏”风格而闻名。然而所有这些都仍处在“量”的积累过程，巴罗克音乐在“质”上仍没有进

入双极结构形态。

我们说巴罗克时期还处在双极结构的“量”的积累时期，就是说在巴罗克音乐中已经出现的和声、曲式、节奏的双极对立还只是处在音乐形式的表层，稳定与不稳定还没有在深层次上控制住音乐形式的整体，也即，双极元素还没有潜入深层而真正获得结构的意义。

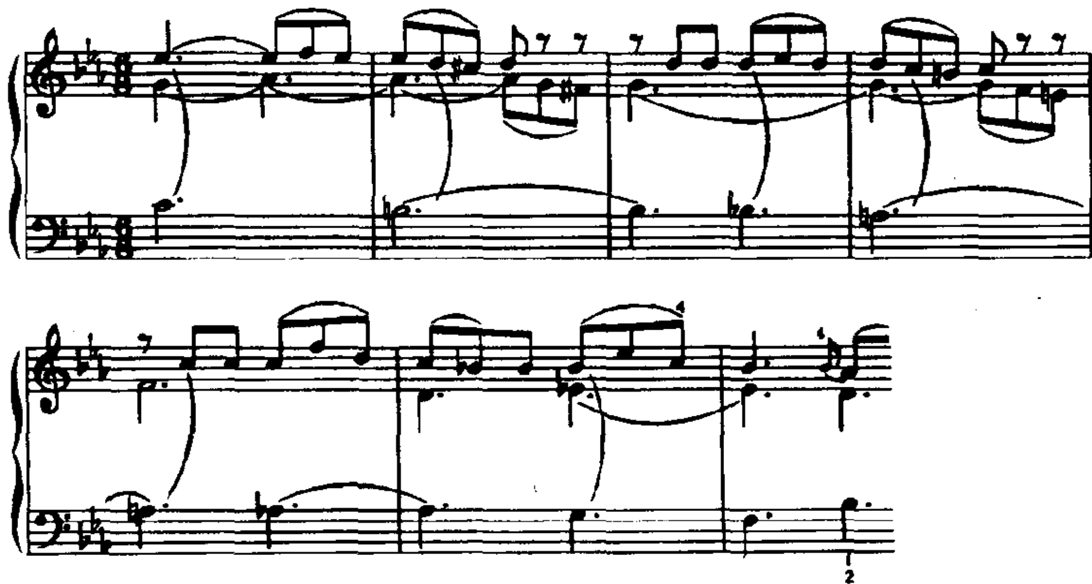
以下从音乐形式构成的四大要素逐一进行简要观测：

（一）和声

在前面的分析中已经看到，单极结构由于总体上是以单个音为基本单位，因而它的声部运动表现出较强的线性特征。然而声部的线性逻辑往往与和声功能逻辑相冲突，线性特征越是清晰地呈露在外，和声的逻辑就愈受到抑制。巴罗克音乐与成熟的主调音乐的最大区别在于，和声在很大程度上依赖于横向声部，和声还未能获得自身的独立。

例3—1是G. 本达的一首小奏鸣曲，线性的特征非常明显，音乐一开始即在一个平行进行的框架中呈示。线条低音的严格逻辑影响了和声功能的清晰（见例3—1分析）。

例3—1

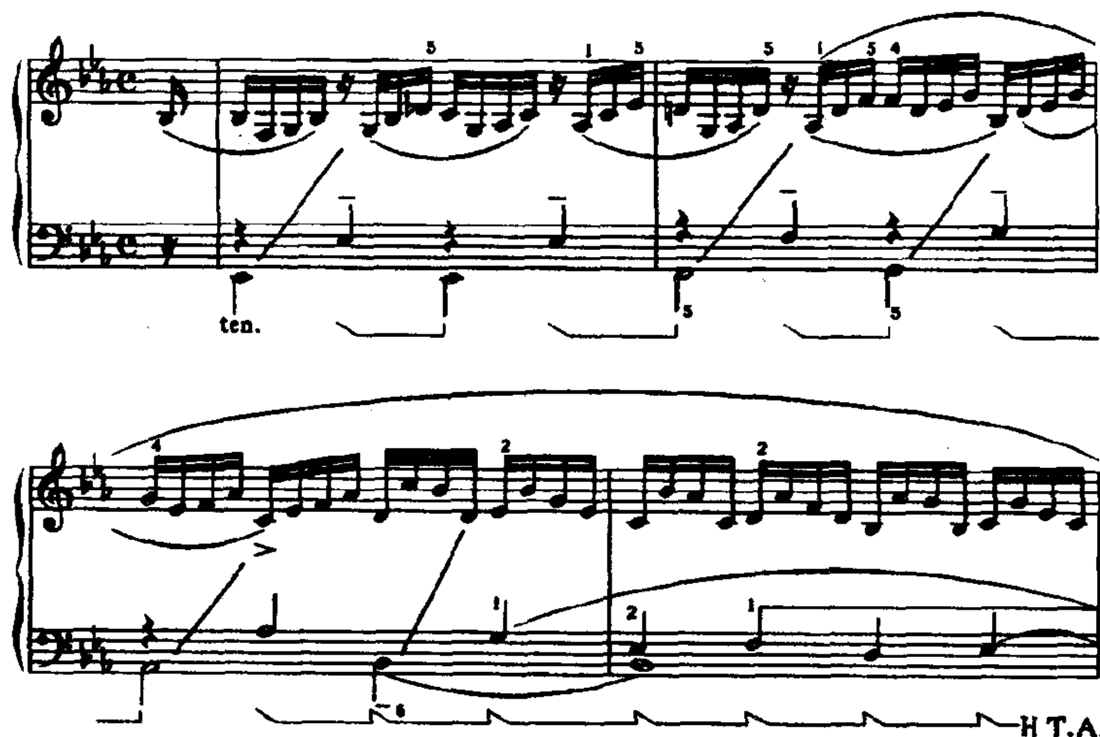


例 3—1 分析

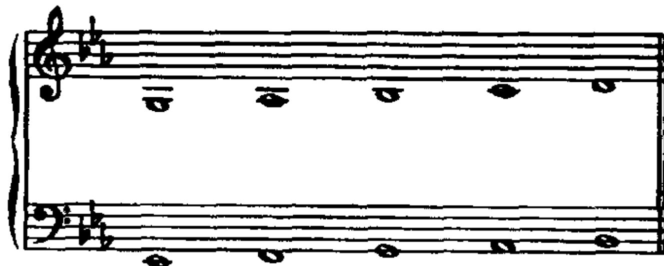


例 3—2 选自巴赫《法国组曲》之四“阿拉曼德舞曲”的开始，虽然此曲已带有较明显的主调音乐特征和典型的和声功能进行，但对此例的精细分析可以提炼出一个隐藏着的平行进行线性框架（见例 3—2 分析），同前例一样，它无疑还带有过去音乐的遗风。

例 3—2



例 3—2 分析



巴赫的和声常常并没有真正独立，它还依赖于线条，在到底是服从线条逻辑，还是服从和声逻辑二者之间，或许正是体现出巴赫天才的创造性。巴赫可以说是前所未有地将两者统一起来，但这种统一终究常常不可能是真正两全的，在巴赫的许多音乐中，常常可以看到线性的声部进行支配了和声的走向。想要在严格的声部限制下又保证和声功能清晰异常困难。

数字低音的和声在巴罗克时期更具有典型性。这种低音声部虽然一方面具有独立旋律声部的特性，另一方面，它也在一定程度上照顾到了和声的功能逻辑。

从例3—3① 可见，和弦进行已纳入调性和声语汇，功能性

例3—3



① 谱例选自《音乐史谱例选》下卷，166页。

进行非常明显。但是数字低音的和声仍然是不独立的，由低音太流动带来和声零碎，而和声的频繁变动模糊了它的结构意义。其结果是，低音的流动干扰着高声部旋律的中心地位。

数字低音表现出复调观念向和声观念演变的过渡阶段，在这一阶段横向声部（如低音）还非常强大，而和弦纵向上的独立意义还没有真正显出。罗森指出："被一个强有力的水平低音带动的柱式和声这种情况贯穿于整个巴罗克时期，但这两者在 18 世纪后半叶都遭到了新风格的强有力攻击。"①

（二）织体

从上述可见，织体与和声密切相关。

巴罗克和声由于依赖于线条，最终没有发育成熟。巴罗克音乐从总体上看并未同复调脱离，数字低音不过是把复调的多线条简化成两个突出的外声部。巴罗克对低声部的兴趣显然还带有明显复调思维的特征。在这种音乐中，低音绝不是"伴奏"，它常常具有自己的旋律性特征；它不像真正的和声低音那样融汇于和声的织体，依附于高声部的主旋律，而是相对独立地与高声部抗衡着。

数字低音在和声上的不成熟还表现为，在这种音乐中，和声的内声部常常似乎是无关紧要的。在记谱上人们往往只写出两个外声部，而对内声部的处理则在实际演奏中，根据演奏者个人情趣和水平大显差异。对和声的随意和即兴态度，表露出和声的不成熟，以及复调思维的痕迹。

（三）节奏

单极结构的实质是要素之间的孤立状态，正是孤立造成要素之间的相互无涉，因而表现出均等。罗森认为：线性形态本质上是音乐各要素的孤立，音乐历史的发展可以被看成是一个对各种孤立效果的破坏的过程。② 这种"孤立要素"也包括节奏。节奏

① 查尔斯·罗森：《古典风格》，29 页，纽约，1977。
② 同上。

的孤立，即各节奏要素相对独立，彼此缺乏关联。小节线的产生标志着对节奏的孤立效果的破坏。用现代理论来看，小节线表明音乐的整体推进在时间上被齐一地划分，音乐在时间上被关联，并形成固定时值单位的循环往复，这不可避免地使节奏表现出有规律的强弱律动。但是巴罗克时期音乐节奏的强弱形态并没有真正建立，与古典主义音乐相比较这一点非常明显。

对于西方音乐来说，节拍意义上的节奏没有获得和声节奏的支持不可能显明，这也就是说节拍的节奏是同和声的最终成熟密切相关。在巴罗克时期，既然如前面所指出的和声自身的意义还没有真正实现，那么节奏的强弱关系就必定也处在含混不清中。

在另一方面，巴罗克音乐线性的复调织体无疑对节奏律动的强弱交替起着极大的弱化作用。声部的交织穿插，此起彼伏，我们的听觉始终处在穿流不息无间断的声响之流中，在这样一种情况下节奏的强弱韵律是难以被清晰感知的。

巴罗克音乐在节奏上强弱律动的不鲜明，实际上并不仅仅表现于高度复调化（如赋格）的音乐中，即使在具有较明显主调特征的音乐中它的强弱关系也相对含糊。在《古典风格》中罗森提到："18 世纪上半叶节拍的轻重关系几乎是等同的，强拍或许略微强些，而弱拍通过一定地突出也获得重要性；不均等的强弱关系是绝不被强调的。"① 通过把巴赫的小步舞曲与海顿的小步舞曲对照，罗森进一步用实例说明了上述观点："在巴赫的作品中，即使旋律的样式使第一拍有稍微强一些的感受，但节拍在强弱上几乎是等同的。而在海顿的作品中，每一小节强弱节拍的连续却非常清晰。"②

事实上，当我们把巴赫的舞曲与海顿的舞曲对照起来听，并结合乐谱分析，的确可以感到二者在节奏上的明显差别。

---

① 《古典风格》，90 页。
② 同上。

以下从巴赫的舞曲中摘取三例（见例 3—4）：

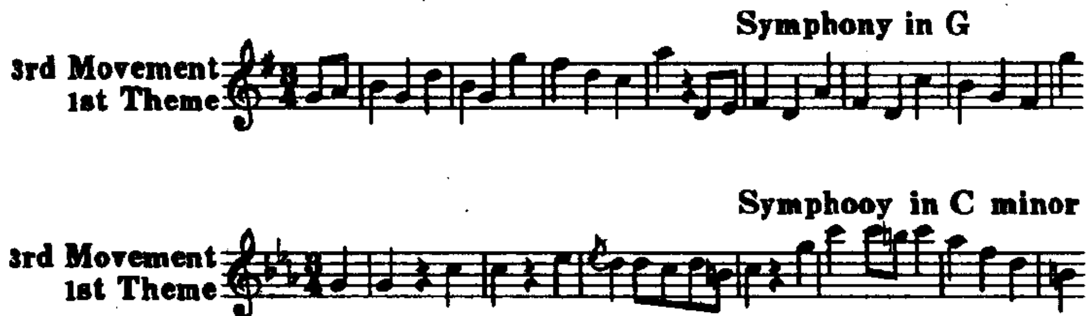
例 3—4



巴赫的三拍子乐曲具有弱化节奏的一些明显特征：如常把较长的节奏时值放在第二拍，并且常用跨小节的连线。对于我们今天的听觉来说，这势必造成一种“切分”效果而改变了重音，因而削弱了舞曲性格的那种鲜明的强弱节奏感。

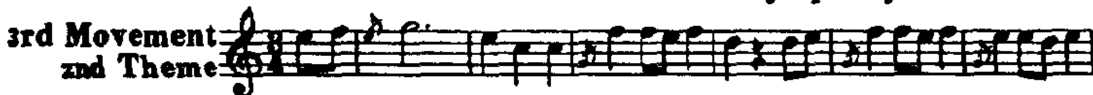
而海顿的小步舞曲中许多都是弱起拍，并具有和声的支持，节奏的强弱关系非常清晰。难怪罗森肯定地断言：“没有巴赫的小步舞曲达到了象海顿那样如此清晰的强拍特征，也没有海顿的小步舞曲把拍子的强弱律动减弱到近于无差别。”（见例 3—5）①

例 3—5



① 《古典风格》，90 页。

Symphony in C



巴赫的节奏意识，就是不夸张稳定与不稳定的两极对比，他的音乐的节奏始终需要在明晰和含糊这似是而非的两者之间来把握。阿拉波夫也曾指出，巴赫的许多前奏曲，幻想曲表现“避免强调每小节的强拍，这样就使我们感到好像失去了舞曲的节奏，没有鲜明的舞蹈性。”①

（四）曲式

在前述的和声、织体、节奏中尽管反映出巴罗克时期音乐的一些重要特性，但还不足以将巴罗克音乐与古典时期音乐区分开来。事实上，巴罗克时期的音乐现象异常复杂多样，它处在一个动荡的，花样纷呈的多风格时期，很多音乐作品并不能局限在上述的概括之中。如维瓦尔弟的作品的和声显然不能与巴赫赋格中的线性和声相提而论；F. 库泊兰的一些键盘作品已完全具有清楚的节奏的强弱律动，以及主调性的音乐织体；此外，由于我们的上述论证大多限于专业的器乐创作，事实上在巴罗克时期更具重要性的歌剧领域其实又完全自有另一番面貌。

如果说想在和声、织体、节奏这些要素中找出依据，在巴罗克与古典主义音乐之间划一条线，总不免要遇到这样那样的例外，总使人感到或多或少的不充分，那么曲式则是一个有说服力的要素。事实上，只有在曲式这一层面上我们终于可以在巴罗克与古典主义音乐之间找到一个较为明显的缝隙，从而将其二者从“质”上分开。曲式由于带有整体性，结构性，因而是深层要素；在四大要素中曲式无疑据以最高级别。而节奏和和声只有在同曲式的结合中，只有当它们突破自身的浅层含义而具有结构意义

① 勃·阿拉波夫：《音乐作品分析》，259 页，北京，人民音乐出版社，1982。

时，才能上升为一种高级要素。这也就是说，节奏只有在一方面实现自身的强弱律动，并同时又超越节拍的浅层含义，上升为广义节奏，让强弱强在ABA中得到体现，它才在“质”上产生了飞跃。另一方面，当和声只有不仅仅在细部表现出TDT，而是同时又具有从整体上控制着音乐的进程，也即当TDT操纵着ABA的发展，ABA具有着TDT的实际内容之时，和声的双极含义才算真正体现。

我们已经知道，单极结构与双极结构在创作思维上各自表现为，以单个音为基本单位和以多个音为基本单位。在具体创作过程中，这种差异也表现为前者是“一点一点地”（little by little）逐渐构造，后者是“一块一块地”构造。罗森指出：巴罗克音乐是“一点一点地构造，在过程中改变，最后可以给人一个整体印象。这同另外一种整体安排所具有的结果是很不一样的。”① “一点一点地”构造容易给听觉感知留下弱对比，也即相对等一的音乐运动印象。

“一点一点地”逐渐向前推进的构造，其注意力显然在细部，其发展的动力照罗森所说来自于和声或旋律上的模进。而“一块一块地”构造音乐的推动力来自于周期性的乐句，来自于深层结构中稳定与不稳定地交替。在块构造方式中，“部分”与“部分”紧密联系，结为一体；而在另一层次上，按照同样的原则，这些部分又与更高级别的其它部分相关联。如此这样，块状结构自然可以发展成一种层次丰富、规模宏大的形式，而“一点一点地”发展起来的音乐，其规模注定会受到很大限制。

“部分”的划分是双极结构的一个重要特征。复调音乐的单极特征，正是由于它的绵延不断的无终性造成“部分”不显著而体现出来的。“部分”的出现必然与复调的无休止性尖锐冲突。

① 《古典风格》，93页。

“部分”事实上是要求句逗，要求停顿，它要求织体上各个声部的齐一性，因此“古典风格破坏各声部水平上的孤立性和垂直和声进行的松散，是通过让乐句显出，使结构清晰来达到的。”①事实上，的确正如罗森所认为，清晰的乐句乐段划分“当它们首先出现时，对于巴罗克风格来说是作为一种破坏性的要素。”②

只有通过“部分”的划分，和声的含义才能得到深化。在乐句乐段中，和声下潜至深层，半终止的 D 与结束终止的 T 相呼应，把整个乐段纳入 TDT 的结构骨架之中。在这种情况下，和声获得了结构的意义。

在另一方面，节奏的含义也深化了，正如罗森所说：“乐段体现了一种较大较慢的节奏运动，正如两个相似的小节对于我们理解音乐的节奏和辨认重音总是必要的，那么乐句结构的对称性对于我们聆听和感知较大的节奏运动也是必须的。”③ 音乐句段的划分体现出一种宏观的节奏意识，它本质上是不均等双极观念发展。节奏意义深化是节奏的“拍”的局部性向结构的整体性的演化。当双极观念还处在一种初始的不成熟发育阶段时，节奏的意识必然是表层的、细节的，它缺乏整体的宏观眼界。罗森指出，“像晚期巴罗克时期那样，主要考虑的是局部节奏流动，一个乐句通过另一乐句实现平衡就不会得到优先的关注。”④ 从拍的节奏平衡到乐句的节奏平衡这是一个有内在联系的演化过程，双极结构最终要实现更大规模的双极平衡，乐句乐段的平衡是一个不可遗漏的发展环节

很明显，划分对于朝向双极结构的演进来说，是一个极为重要的步骤。通过句、段、部、甚至章（movement）的清晰划分，

① 《古典风格》，29 页。
② 同上书，57 页。
③ 同上书，58 页。
④ 同上。

音乐形式成为由小到大、由大到更大的，处在各种不同等级层次上的诸多“部分”构成的庞大体系。

然而仅仅有“部分”还不能认为双极结构已经确立，双极结构对“部分”有特定的要求。我们在前面曾提到双极结构确立的两个缺一不可的条件，即，一、对立元素；二、三阶段模式。虽然和声、节奏、曲式都在双极结构中同步地实现了上述两个条件，但唯有在曲式这样一个最高级别的要素中，我们才能观察到上述条件是否得到了真正实现。对于双极结构来说，“部分”的性质至关重要。首先，它们必须是“最高级别”的，必须是曲式意义上的两个部分，或者说必须具有结构上的意义。其次，它们必须是具有最高强度的“对立元素”，即紧张与松弛，或迷乱与清晰；由这样的两个元素，必然合符逻辑地带出一个矛盾相互转化的三阶段模式。不难发现，这样一种关于“部分”的限定，只有奏鸣曲式能够体现，而巴罗克音乐最终无法逾越它。

三、双极结构的特征

双极结构的特征需要在巴罗克和前古典主义时期音乐的对照中才能真正领会。

巴罗克时期器乐作品的典型特征有二：第一，二部曲式；第二，单主题性。

二部性曲式是巴罗克器乐音乐的普遍形态。浏览这一时期的音乐文献，确实会发现正如约翰．怀特在《音乐分析》中所说的：“拉莫、斯卡拉蒂、库泊兰、柯列里、维瓦尔弟、巴赫、亨德尔——其实就是巴罗克中期或晚期的每一个器乐作曲家的作品都是充满这种二部曲式。”①

巴罗克二部曲式的基本结构是：第一段结束于属调，第二段

① 约翰·怀特：《音乐分析》，55～56页，上海，上海文艺出版社，1981。

开始实际上是第一段在属调上的移位，后来通过一系列发展，最后在原调上结束。其布局为：



所谓单主题性（monothematicism），也即罗森所说“一点一点地”发展手法，音乐从一个核心音调开始，在此基础上无休止地一点一点扩张、延伸、推进。这是复调写作的典型情况。它区别于古典时期多主题性（polythematicism），后者形成“一块一块地”音乐发展。对于听觉感知而言，前一种情况由于无法划分，而具有等一性；后一种情况由于具有“块”状，很容易被划分，故而形成对比。

我们说双极结构一个重要前提是“对立元素”，这里“对立”是指双极的矛盾性。它有两层不完全相同、但又必须同时具有的含义：第一，形成对比，两个元素要区别开，形成“部分”，所谓多主题意即主题的不同或差异，这形成了“部分”。第二，对比并不等同于我们所谓的“对立”，只有当对比的两元素之间形成一种关联，一种必然具有的相互依赖，各自具有向对方转化的品质，它才具有“对立”的含义，不难发现，我们所说的“对立”已隐含着“统一”的前提。纯粹的对比只能构成多样，而我们所指“对立”却孕育着多样与统一。巴罗克器乐的二部曲式不能满足双极结构提出的两个条件。第一，它在结构上未能具有三阶段，这已由其“二部”曲式所决定；第二，更重要的是巴罗克二部曲式的 AB 并不构成两个对立元素，虽然它已具有两个部分，但由于其单主题发展特性，甚至连对比都非常微弱（B 常常是 A 的移调再现），从总体来说，巴罗克的 AB 两部分不处于一种难以分离的关联之中，它们彼此是封闭的，是“孤立要素”。

古典奏鸣曲式的前身，或者说奏鸣曲式形成的一个重要来源即巴罗克古二部曲式，这已成为一个奏鸣曲式演变的流行理论。

古二部曲式与奏鸣曲式的质的区别正在于：第一，前者是二部性曲式；而古典奏鸣曲式是三部性曲式。第二，古二部曲式的两个部分既缺乏对比，更缺乏对立；而奏鸣曲式则既具有对比性，更具有相互转化的对立性。

由古二部曲式向奏鸣曲式的演进就是满足双极结构所提出两个条件的过程，也即逐渐由二部转向三部性结构，从根本上突显出呈示展开，或清晰与迷乱这两大对立元素，把它们在最高级别上确立为独立的结构支撑。

历史清晰地留下了发展的印记。

或许巴赫不喜欢在他的创作中（如前奏曲、组曲等）留下"再现"的痕迹。但"奏鸣曲大师"D. 斯卡拉蒂的作品中则时常可见带再现的二部曲式，只不过再现是隐蔽的——往往把 A 的结束部分在 B 部分移调再现。18 世纪上半叶三部性格局越来越明显，在对奏鸣曲发展作出巨大贡献的一些作曲家普拉蒂（G. Platti，约 1697—1763）、萨马丁尼（G.B. Sammartini，约 1698—1775）、C.P.E. 巴赫（1714—1788）等的许多奏鸣曲第一乐章中三部性结构事实上已经确立。

但是在所有这些作曲家的作品中，双极结构所要求的另一条件——对立要素还未真正成型，首先，还未分离出具有对比的主题（主部副部），其次，"B"还没有真正成为展开，因而未能逻辑地引出随之而来的"拨乱反正"。这也就是说，在最高级别上，呈示与展开的对立格局还没有在结构上被确定。

如果"B"没有真正实现迷乱，它对"A"的依赖，它寻求最终"解决"的力度就相对地被削弱。这也意味着它的孤立性、封闭性就相对地增加，它还不具有双极结构中不均等有中心的双极关系所具有的最大的强度。很多迹象表明，在巴罗克时期的奏鸣曲中作曲家的双极意识还未达到真正成熟，值得注意的现象是：一些奏鸣曲式的中段是收拢性终止，并且收束在主调的上方

三级或下方六级调上。很显然，这种收拢性，大大地缓解了“B”本身应具有的不稳定性，和迷乱状态下的紧张性，这体现出双极意识的淡弱。①

以完全收束把中段与再现段隔开，就削弱了“B”对再现的依赖关系，三阶段模式就不再是一种内在必然（即“A”非得再次出现的迫切性大大减弱），这在事实上产生的效果是“部分”之间的封闭。“B”的不稳定性的减弱造成 AB 由于关联程度降低而相对孤立。“孤立要素”形成要素并置，而并置本质上具有等一性，这与双极结构不均等有中心的原则相背离。

我们说二部曲式是巴罗克器乐的主要形式，并不意味着巴罗克音乐缺乏三部性样式。事实上在歌剧中，da capo 形式非常普遍，随着歌剧的强大影响，在巴罗克器乐中三部性也越来越明显。但是，我们说巴罗克音乐最终没有实现结构上的双极性，就在于它的任何三部性形态，即使在晚期巴罗克甚至前古典时期，从根本上并未摆脱孤立、并置、等一性的特征。

在三部性曲式中，如果“B”是独立的，同时也是孤立的，即它完全可以自存自立，根本无需依赖“A”（或较少依赖“A”），那么就由于元素 A、B 地位均等，而无法实现双极结构原则。在另一种情况下，如果“B”是独立的，但并不是孤立，也即它的独立只是指它在“量”上、规模上与其他部分抗衡，而在“质”上，它无法自存自立，除非依赖于“A”，它自身毫无存在意义。在这样一种情况下，我们才说，双极结构的真正含义得到了体现。

只有在维也纳古典乐派的成熟的奏鸣曲式中，我们才能看到这种情况。

---

① 我们在以下作品中发现这种情况：G.B. 萨马丁尼 D 大调交响乐第一乐章 B 段收束于Ⅵ级调；G. 普拉蒂奏鸣曲 OP. 1NO. 2 第四乐章，B 段收束于Ⅵ级调；特奥菲尔·穆法特（T. Muffat 1690—1770）组曲终乐章，快板，在Ⅲ级调上完全终止中段；L.G. 辟斯托亚奏鸣曲第二乐章在Ⅲ级调结束中段。

在成熟的奏鸣曲式中“B”获得独立的结构意义，它与“A”在最高级别上实现了稳定与不稳定的双极抗衡。在奏鸣曲式的展开部中，迷乱最为充分地表现出来。展开部在调性上的模糊、旋律上的零碎、织体上的不确定性，使之与呈示部中的调性、旋律、织体上的清晰形成鲜明的对比。然而展开部自身没有独立价值，迷乱本身显出不确定，它的作用只在于唤起强烈的期待，唤起对混乱的澄清；它以对“A”的千呼万唤、以“A”的再现而消除（否定）自身而实现自己的存在价值。

把成熟奏鸣曲式与巴罗克、前古典奏鸣曲式相比较，现在不难发现，不稳定是作为一个形成差异的核心要素。巴罗克音乐结构的并置、等一特征关键在于它们缺乏一个不稳定部分应具有的品格。不成熟的奏鸣曲式也有展开性，但这种展开不具有强烈的自身否定性，这在二部性古奏鸣曲，以及收拢性的三部性奏鸣曲式中体现尤其鲜明。在这些奏鸣曲式中，中间部分为自身的独立还悄悄留下一块地盘，展开的目的还不是为了造成感性的茫然和不知所措，调性和旋律的模糊还不是为着从迷乱的困惑中逃离出去而义无反顾地创造条件。只要还在为自己的存在留有余地，只要还没有达到心甘情愿地否定自己，“B”在技术上必然反映出：展开的不充分；调性没有频繁地转换而造成游移；主题还没有化解为零碎而显得似是而非。所谓双极抗衡，就是不稳定一极要达到最高的强度，要把对自身的否定提高到足以使稳定一极最充分实现。在这种情况中，对立要素达到最大均衡：否定的强度达到了肯定的强度，某一极的存在成为另一极存在的前提和保障。

围绕着展开这一核心，以展开的显露作为单极结构与双极结构，也即巴罗克器乐与古典时期奏鸣曲式的分野，这势必牵涉到对奏鸣曲式的理解。奏鸣曲式的权威定义看重的是主部主题的对比，以及它们二者之间矛盾的最终平息。通常的奏鸣曲式的理解并没有把展开性放在如此重要的核心地位，显而易见的事实是，它可以是二部

性结构——展开部可以省去；省去展开部并不妨碍奏鸣曲式的存在，我们只是要它体现出主副部的对比和以后的调性统一。

我们说到的双极结构，在最根本的意义上不是在谈论形式的外部表现，而是在谈论一种观念或思维方式。这种思维方式是对立两极的否定及其否定之否定，表现于音乐，即要求稳定与不稳定原则在最高意义上得到实现。从这一角度看，展开性体现为最高意义上的不稳定，它是完成否定及其否定之否定的不可缺少的一环，双极结构的本质不可能没有它。

因此，有必要区分出“公式”意义与“原则”意义两种对奏鸣曲式的理解。从公式意义上理解，奏鸣曲式可以不要展开，只看重主题的情况。而从原则上去理解，既然奏鸣曲式是稳定与不稳定原则的最高体现，它在结构这一最高的终极层次上，就不能缺少不稳定这一要素。奏鸣曲式是名符其实的双极结构，并且是双极对立的最高表现，而主副部的对比只是双极对立的次级表现，它只处在相对淡弱、并非具有最高结构意义的层次。

何为奏鸣原则？奏鸣原则即戏剧性矛盾和冲突原则，离开了迷乱——展开性，奏鸣精神荡然无存。在省去展开部的奏鸣曲式，如奏鸣套曲慢乐章，歌剧序曲这类音乐中，奏鸣曲式的公式或许存在着，但却由于失去最高级别的双极对立这一奏鸣原则的最本质的体现。因而也失去了奏鸣曲式的独特精神。

奏鸣原则必然是双极特征，它的特有的精神气质绝对离不开这一特征。奏鸣曲式不过是把自中世纪以来西方音乐潜在已有的双极对立发展到极致，它是稳定与不稳定，紧张与松弛原则的最充分实现。罗森说过“奏鸣曲式和较早的巴罗克形式的真正区别在于它全新地把不协和的概念从音程和句段的层次，提高到整体结构的层次。”① 协和与不协和，或稳定与不稳定就是本文所谓

① 《古典风格》，25页。

清晰与迷乱的结构特征，在奏鸣曲式中，这些对立要素被彻头彻尾地盈满浸透——从肌肤到骨骼、血液、直至灵魂。

下面，对双极结构进行简要总结：

1. 双极结构是多样统一的完美形式。古典时期成熟的奏鸣曲式体现了前所未有的和以后（迄今为止）也未再出现过的多样统一的最高典范；

2. 双极结构由和声上的 T—D—T、节奏上的强—弱—强、曲式上的 A—B—A 以及织体上的旋律—伴奏来具体体现。当四大要素的不均等有中心的两极的对立具有最清晰的表露，双极结构就在最高级别的两极对立中得到实现；

3. 在双极结构中，两极既对立又互为关联。每一极具有最少地独立存在的可能：展开部通过否定自身实现自身，呈示部通过否定性的对立面来发展自身和显明自身。对立统一是双极结构的最基本性质。

第二节　冲突中的融合

一、风格的融合

在西方音乐历史上，巴罗克时期仿佛是一个“乱世”。它是旧的单极观念发展至巅峰，行将解体；新的双极观念已在不断发展，但还未最终确立的过渡时期。用音乐的术语来描述，这是一个“连接部”。这一时期的多元化的音乐风格显出这一时期特有的不确定性、变易性，以及充满矛盾的动荡感。在另一方面，它也是一个融合期。从中世纪以来的宗教与世俗音乐的二元冲突，在历史发展中不断地彼此吸收，彼此影响和靠近。虽然以和声为体现的双极观念日益壮大，成为代表未来发展新趋势的不可阻止的势头，而以复调为体现的单极观念虽然日渐衰落，而行将失去

昔日的辉煌，但是在巴罗克时期这两股势力仍然在相当程度上抗衡着，它们各自仍保持着可辨的疆界。虽然双方彼此都由于对方的渗透而失去原先的纯粹性。

尽管巴罗克时期音乐表现出前所未有的风格多元化特征，并且这种多元化又往往相互渗透，难以很确切地清晰地划分，但这并没有妨碍历来的西方音乐史研究家们试图把这一时期的音乐现象给以简明的概括。

早在巴罗克初期，蒙特威尔弟就提出“两种实践”的音乐风格划分。即坚持严格对位的，被视为只实用于教学理论的“第一实践”(prima prattica)的音乐风格。以及相对于“第一实践”的，顺应着日渐高涨的人文主义潮流的“第二实践”(seconda prattica)音乐风格。①

格劳特在其《西方音乐史》中看到了巴罗克时期音乐反映出来的自由发挥的离心力与循规蹈矩的向心力之间的矛盾和冲突。把巴罗克时期的风格二重性看作是区别于文艺复兴音乐的最重要和唯一的标准。但从整体来看，他最终还是接受了更为广泛的三分法，即教堂风格（ecclesiasticus）、室内风格或音乐会风格（cubicularis）、剧院风格（theatralis）。②

意大利音乐理论家斯卡基（marco scacchi，1600—1681与1687之间,）同格劳特所见略同，他也区别出两种手法：古代和现代，或严格与自由，三种风格：即教堂的、室内乐的和剧院的风格。③

---

① 蒙特威尔第在1605年提出了“两种实践”的音乐理论。其中“第一实践”指，产生于尼德兰乐派，出现在维拉尔特的作品中，由扎里诺进行理论表述，在帕勒斯特里那的作品达到完善的声乐复调风格。“第二实践”指现代的意大利风格，如罗勒、马伦其奥和他本人的作品。二者的区别是“第一实践”是音乐压倒歌词，“第二实践”是歌词压倒音乐。“第二实践”派认为音乐应该遵从词的表现需要，自由地运用不协和音，不寻常的跳跃和追求好听的旋律。上述两种风格也被对应于：古代和现代风格，或严肃和装饰风格。(见格劳特《西方音乐史》，第297页)。

② 唐纳德·格劳特：《西方音乐史》，修订版，297～298页，纽约，1973。

③ 参见《西洋音乐的风格与流派》，55页。

《希尔默音乐史》对18世纪上半叶的器乐进行了三种划分：法国的华丽风格（gracefal style）、德国的伤感风格、以及意大利的喜剧风格（buffo style）。①

朗格也同意三分法。他认为，从17世纪下半叶，巴罗克音乐体裁的多样与风格的含混逐渐让位于一种分类而显出清晰，它同样区分出教堂、剧院和室内乐三种风格并认为这情况在18世纪依然延续。②

《哈佛音乐辞典》在"巴罗克音乐"条目中，区别出有伴奏的声乐风格、奏鸣曲风格、对位风格三种巴罗克时期的主流风格，并把蒙特威尔第、加布里埃里（G. Gabrieli）和史维林克（J. P. Sweelinck）看作巴罗克音乐三种风格发展的源头。③

在上面的划分中，必须注意到一种新的风格的出现。无论在二分或三分法中，都必须看到对立风格的冲突，以及冲突如何被悄悄地化解。在观察这些情况时，器乐的崛起，尤其值得关注。

在西方音乐中，器乐的演进经历了一个有趣的历史过程，在一定意义上说，迄至19世纪西方音乐历史发展中的二元冲突也是声乐与器乐的冲突。在中世纪器乐完全被宗教排斥，即使在世俗音乐中，它也只是处在陪衬的伴奏地位。然而在18世纪下半叶器乐的地位已今非昔比，它显赫地占据着这一时期西方音乐的中心。奏鸣曲的成熟是同交响乐的确立同步实现，因此双极结构的奠定必然伴随着器乐的辉煌。

在历史的演进中，器乐是一个中间性的产物。器乐从其发展开始就卑微地夹在宗教与世俗音乐之间，它绝没有自身独立的存在价值。在早期中世纪宗教仇视它，它寄生于世俗歌曲；而在后

---

① 《希尔默音乐史》，481页，纽约版，1982。

② 参见P.H. 朗格的《巴罗克音乐的思想》，载于W. 海斯编《20世纪对音乐历史的观点》，195页，洛顿出版社，1970。

③ 参见《哈佛音乐辞典》，修订版，83页，哈佛大学出版社，1979。

来文艺复兴的人文主义者面前它又因缺乏歌词而遭到轻蔑。在夹缝中器乐艰难地生存。为着自身的存在价值，它忍气吞声尾随于声乐之后，但在宗教与世俗的争吵中，它却获益非浅，终于在巴罗克时期小有“气候”。

器乐的成熟离不开中世纪以来两股对立洪流的冲刷。它离不开“第二实践”，它需要歌唱性，需要充满感性的表情，在歌剧中的器乐得到了很好地孕育；它也离不开“第一实践”，它需要技巧，需要具有理性的逻辑，没有严格的对位的根基，器乐也不可能走向独立。文艺复兴时期的器乐或许还只是毫不起眼的在两股洪流夹裹中产生出来的随波涡漩，然而这股漩流在不断冲挤中，越发激越，越发壮大，最终它脱颖而出，成为历史发展中一股壮观的巨流。

器乐发展似乎也意味着历史发展中的二元冲突不可能依靠其中任何一方来解决，这需要一个中界的协调者，这个中界者必须独立。它不能依附于歌剧，也不能委身于教堂；它不能远离生活，但也绝不甘心于宴前酒后的陪衬；它需要严肃，但不失平易；需要感性但不失节制；它不喜欢过于深奥，更厌恶流于浅薄。在一种强大力量的推进下，巴罗克音乐万涓千流逐渐向着一个中心汇聚。

既然音乐发展的总趋势是朝向融合，巴罗克时期也就没有一种风格可能保持自身的纯粹性，在 18 世纪上半叶，甚至在同一个作曲家的创作中能感到风格的二元化。在今人看来，在西方音乐中的第一名“圣人”首推 J.S. 巴赫，然而巴赫的创作具有典型的二元特征，它的音乐的无可争辩性、它所牢牢占据的他人难以企及的高峰，其实正在于他使自己的音乐处在一种恰到好处的不偏不倚的合适位置。

巴赫的创作可以说是集时代于一身，是整个巴罗克时代的一个缩影。保·朗多尔米在《西方音乐史》中这样描述过巴赫：“巴赫

是一个异乎寻常的人物：在他身上贯穿着几个世纪来相对独立的各种倾向，他予以总结、发扬、承上而启下。他通过他的复调及对描述风格的爱好与中世纪和文艺复兴相联系；通过运用戏剧性的朗诵手法和咏叹调的形式与17世纪意大利相贯通；通过他那优雅和讲究的装饰音手法又与17世纪的法国音乐相串联”。①

从巴赫的整个创作来看，他的精湛的复调技艺显得有些深奥，《赋格的艺术》、《音乐的奉献》拒人于外，被指责为不恬美、不自然、晦涩难懂。但在另一方面，乏味和浅薄的时代特征也在巴赫的许多作品中留下了深深的印记。正如朗多尔米指出，“巴赫无疑受到了那种意大利咏叹调及其单调形式的束缚”，“已考虑到要用通俗入时的方式来取悦人心……”② 巴赫的至今上演不衰的、被公认为具有最大艺术价值的伟大作品，就处在上述二者之间。他的《B小调弥撒曲》、《马太受难曲》在超脱的宗教氛围中使人同时感受到人的情感，在上帝与人之间，巴赫找到一个恰当的结合点。

在较小范围来看，巴赫的二元性典型地表现在被奉为音乐中的圣典的《平均律钢琴曲集》。《平均律钢琴曲集》把具有明显主调音乐特征的前奏曲与复调风格特征的赋格曲融合一起。在这种音乐中，前奏曲已完全摆脱过去前奏曲（真正意义的前奏）那种即兴地、具有引入作用的性质，而表现出独立作品的完善和精致。在前奏曲八、九、十中我们听到后来主调音乐那种深沉的歌唱；在前奏曲三、十五中可以听到器乐化主调音乐的那种清新活泼、充满情趣的跳跃。然而复调和主调这两种似乎对立的音乐风格被巴赫天衣无缝地融合，它们自然地组成一个完美的整体。

从更小的范围，单从赋格来看，这也是二元化的体现。在赋格中巴赫把西方音乐中两种长期对抗、彼此难容的写作特征——和声和复调协调地组织在一起。巴赫是公认的复调大师，也被称

---

① 保·朗多尔米：《西方音乐史》，87页，北京，人民音乐出版社，1991。
② 同上书，85页。

作和声大师（harmonist），而这两方面的高超与精湛技巧都在他的赋格中得到了充分体现。巴赫作品中的和声和复调的二元化，把他置身于十八世纪上半西方音乐二元冲突的核心：巴赫成为一个结点，在他之前是复调时代，在他之后走向和声时代。可以说，在赋格中，巴赫空前地实现了音乐中两种对立思维方式协调共处的最大可能。

罗森说：古典风格的建立与其说是一种理想的实现，不如说是各种相互冲突理想的调和。”18世纪下半叶，从巴罗克时代以来的风格杂乱逐被澄清，熙攘喧扬的“乱世”开始趋于沉静，昔日的针锋相对、争论不休似乎不约而同地暂时隐去。历史之流迂回曲折地向着既定的目标，向着新精神的发源地——德国流去。原本踞傲在上的意大利人、法国人，居然不可思议见不到一个巨匠来支撑新的局面。新的风格最终成熟了，它汇聚于维也纳古典乐派，在奏鸣交响风格中得到最为集中的体现。

二、双极结构的调和实质

双极结构是多样统一艺术原则的最高典范。多样统一原则，就是既不放弃多样，又要使多样达到统一。这一原则的背后隐藏着一个不偏不倚的中间立场；在变与不变之间进行调和以寻求二者平衡。这样来看，西方音乐中多样统一最高典范的双极结构具有着调和的本质。

这里说的调和是艺术观意义上的，并非就风格意义而言。就风格来说，奏鸣曲式音乐具有对立和冲突特征，然而从艺术观来说奏鸣曲音乐是折衷或调和的结果。

从巴罗克音乐向古典主义音乐演进，是对立风格向单一风格融合的过程，也即过去对立冲突的两种风格如今被调停，或统一于一种风格。然而正由于此，古典奏鸣曲风格本身却具有了对比和冲突的特征；18世纪下半叶维也纳古典乐派的音乐调停了对

立冲突的巴罗克的多风格，自己却集对立与冲突为一身。简言之，奏鸣曲式是以对立的风格，取代了风格的对立。

前面已指出，双极结构是以调和为特征，把对立两极溶于己身。这也是说，奏鸣曲式的双极特征就其历史渊源来看，分别是从巴罗克各种对立风格中吸取营养，最后融合成为一种全新品质的音乐风格。这样说，不仅仅是理性思辨，也赖于可观察的现象——具体音乐形式作为论据。如果说在前面我们只是概括地描述了巴罗克音乐的多风格，向古典单一风格演进的总趋势，在这一单元中，我们的目标集中在双极结构的典型体现——奏鸣曲快板乐章。奏鸣曲快板乐章具有对立冲突的明显特征，因而历史上的多极冲突在它身上也留下了最为鲜明的印记。下面，我们将从奏鸣曲式的形式特征阐明它的溶合的实质，从而通过音乐本身，论证前面提出的论点。

从形式上看，奏鸣曲式最典型的特征即它的展开特征。然而展开性并不是突然降至，而是在历史发展中逐渐演化而成。对自然听觉来说，展开的基本特征体现为：片断，不完整不确定和恍惚和动荡所造成的感性迷乱。如果要去追溯这种基本特征的渊源，不难发现这也是复调音乐的基本特征，事实上，奏鸣曲式的展开性与复调思维具有着非常密切的承袭关系。

对于自然听觉而言，奏鸣曲式中的展开与复调音乐都具有游移、不确定和片段性这样一些共同特点，这种心理体验上的共性必然也对应着形式特征上的某些共性。它们是：理性（技艺性）；“中心”特征的淡弱。具体表现为：旋律的片断化（动机式发展）；结构非规整；模进；线性特征。

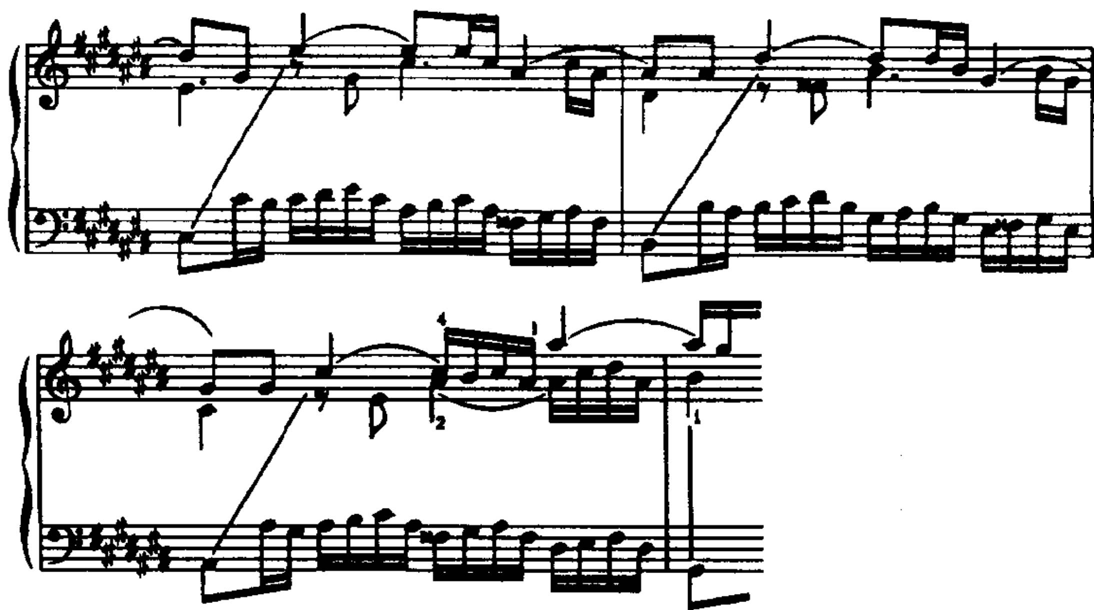
所谓音乐写作中的理性指的是它的一套规则方法，也就是技艺。众所周知，复调，特别是赋格的写作要求技巧上的高度磨炼，而奏鸣曲式的写作在技术上的难点主要也体现在过渡、连接、展开这些技术性很强的段落，呈示性段落的主题设计、和声

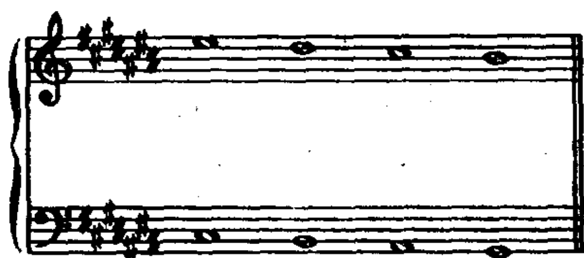
铺陈、结构安排一般并不需要太多的技术，它更多属于灵感一类感觉状态问题。

奏鸣曲式展开段（包括连接段落）在写作技术上总是联系着模进、移位手段，这与复调技术有相似之处。展开部的模进移位，这种技术的形成恐怕不能不说首先与复调音乐中的“模仿”有关。复调中的模仿是把一个相同的材料，放在不同的声部、音区出现，而听一首赋格和奏鸣曲式展开性段落时，它们之间给人的一个近似感受就是：一个相同的音乐材料在不同的音高位置上频繁闪现，转瞬即逝。

展开性写法与复调音乐中的承续关系更为密切，应该说是赋格中的间插段，这是由二者之间所具有的共同功能——连接所决定的。在奏鸣曲展开性段落中，间插段的细部模进被扩大为块与块的模进——不同调性片断的移位。在赋格中，间插段的特征是，不稳定性，主题材料的片断性，和明显的理性精心安排的痕迹。下面举出二例（例 3—6、例 3—7），巴赫赋格间插段大多由这种方式构成。

例 3—6





例 3—7



展开性写法与赋格间插段写作有相近之处，它也是以移位作为一种最重要的手段，其安排和设计的意图显而易见。在奏鸣曲式的展开（连接）段落中，与上面两例在写作上具有共同特征的曲例随处可见。贝多芬第一、第十七、第二十三奏鸣曲第一乐章的展开性写作中，这种模进、移位体现得非常清晰。

展开性段落表现出对自然感性的抑制，这是通过对中心的削弱来实现。这里的“中心”指的是清晰的旋律、调性，结构的均衡。典型的展开段落表现为，对主题旋律进行肢解、分割，使其变形、零碎，破坏它在呈示部中已给感知留下的清晰印象；其次

是破坏结构的对称和均衡，破坏有规律的强弱节奏韵律，造成知觉印象的迷惑；此外通过移位造成不断转调，频繁地转调致使调性多元“割据”，变动不居的调性游移涣散着中心调性。事实上展开部的任务正是造成调性中心的分离。

如果说展开性段落的写作溯源于复调音乐的技术传统，呈示性段落则深受民间音乐、歌剧、歌曲这些世俗主调思维方式的影响。海顿的充满着幽默、开朗的市民阶层的生活气息交响乐，与民间音乐传统保持着广泛和紧密的联系；在莫扎特的奏鸣曲音乐中，“歌唱”占有着极为重要的位置，歌剧咏叹调深刻地影响着莫扎特的音乐。对于呈示段落来说，富有表现力、歌唱抒情、给人印象鲜明至关重要。正因为具有这些特征，呈示性段落与展开性段落之间才可能形成对立和冲突。呈示段落要求在感性听觉上具有优先地位，它必须有清晰稳定的性质，因为只有当它给感知留下很深印象，它才具有被重新唤起——产生再次出现的心理期待。

从奏鸣曲的发展史来看，奏鸣曲式的呈示部的形成的过程与复调思维相冲突。前面已经指出，复调本质上由非对比的单一主题逐渐伸展，而奏鸣曲呈示部的演变却是由单一走向对比，由单主题向双主题的演变。

与展开段的剧烈不稳定相对而言，奏鸣曲式的呈示部要求稳定。它要求主题乐思陈述的完整，要求和声简洁、调性清晰，节奏鲜明。如果说奏鸣曲式的展开部倾向于模糊中心，奏鸣曲式的呈示部则明显倾向于建立中心。呈示段落与复调的冲突还在于它鲜明的主调音乐特征，18 世纪流行的“阿尔贝特”低音，以不均等的主调织体特征为听觉提供了一个牢固的中心。在结构上，呈示性段落要求均衡对称，在呈示段中即使打破规整（如贝多芬的一些音乐），但总还是保留着乐句、乐段这些常规曲式样式，总之，不会超出其“呈示”的特征。

奏鸣曲式的呈示与展开从形成上来看，各有其历史的渊源，奏鸣曲式把历史中曾经对立的两种倾向完好地协调在一起。但是必须指出的是，我们所说的双极融合不是简单地指把两种对立并置在一起，也并不认为两种对立倾向本身是各自截然隔离的。前面曾提出过，双极结构是对立统一原则从最高级别直至最表层细胞的全面贯通，在古典奏鸣曲式中从肌肤到骨骼、血液，直至灵魂双极原则都盈满浸透；双极结构是特定观念的物化，这种观念的影响无所不在。因此正确地理解是：对立的每一单个元素本身也有融合的印记；在成熟奏鸣曲式中的各个层次都体现出这种情况。就奏鸣曲式整体而言，它具有着两种对立倾向调和的实质；但仅就呈示部与展开部单独来看，它们各自分别也表现出调和的特征：展开性段落虽然从技术上可溯源于复调，但却已对复调进行“修正”，使其少一些理智多一些情感；呈示段落虽然深受文艺复兴以来的主调化倾向影响，但却也在进行着调整：削弱一点浅显，加进一些深刻，少一些柔弱和涣散，多一些力量。

古典奏鸣曲式的展开部毕竟不能等同于赋格中的间插段。相对于赋格，展开性写作是二元的，它要求理智，要求作曲者的技艺，要求通过迷乱抑制情感，但它并不彻底放弃情感。展开部与间插段的最大不同就在于音乐表现性，情感特征和形象刻画得到了加强。从形式上看，展开部虽然在技术上可以追溯到复调，但它却在自己体内注入了和声的动力性。如果说赋格表现出“无终性”的绵延不断，奏鸣曲式的展开却是一个设置悬念，始终充满期待的过渡。期待本身是二元性的，它处在实现与匮乏之间：单纯的前者缺乏期待的原因，单纯的后者缺乏期待的动力，要想设置悬念必须找到一个合适中间立场。主题材料的陈述过于完整，感性就会懒散地依附于上而无所作为；但若主题材料过于肢解、零碎，而感性无法辨识和把握，又会使感性望而生畏放弃努力。动机发展无疑是一个满意的“中庸”之道：它既不太多，也不太

少；既不是太完整，也不是太零碎；既没有迁就感性，也没有对感性太“刻薄”。动机作为主题材料的最小单位，相对于整个主题它是不完整的，但作为乐思表达的不可再简约的最小单位，它又是相对完整的。在充分展开的动机性写作中，一个感性熟悉的音型时隐时现、若即若离，它勾起感性的好奇，促使感性总想去追踪它，澄清它，将它“定型”，由此产生了迷乱特征所独有的悬念。

在莫扎特第四十交响曲和贝多芬第八交响曲的第一乐章中，我们确实感到了动机展开所带来的悬念。此两作品都是以主部主题的特性音调，通过偏离、变形、移位等多种手段予以展开；展开、变形的主题不断地对原型主题进行暗示，从而引起听觉对原型主题的期待。主题的再现由于先已多次暗示而具有准备，这种暗示所引发的期待——不确定性所带来的焦虑和紧张，最终由于再现的复出获得释放。紧张的释放意味着一次胜利，一次把握对象的成功；就在对再现捕捉的一瞬，伴随而来的感性愉悦使心理体验获得了一次最大的满足。

在贝多芬和莫扎特的展开部中，似是而非至关重要。太似，或太不似这两个极端都无法产生那种期待特有的紧张。展开部实际处于调性中心的似有似无状态：从局部来看，展开部削弱调性的清晰，造成中心暧昧。然而从整体来看，展开部又具有一定的逻辑方向，它有一个目标，走向和最终归宿，局部的干扰并不能根本破坏这一趋向。展开部的迷乱表现为：调性中心游移不确定，但不是完全无中心；旋律零碎不完整，但不是完全无旋律。展开的过程不能太短，短到唤不起期待；也不能太长，长到使听觉失去耐心，它必须被掌握到一个恰到好处的时机。由此看来，动机展开的技术手段在奏鸣曲式中的运用不是偶然的，这是双极结构融合观念在形式技术上的一种必然体现。

如果说，由于双极结构的融合原则是全面贯通，展开部本身

具有二重性。那么，在双极结构的另一极——呈示段落中，双极原则的二重性体现得同样鲜明。

呈示部的调和特征可以从几个方面来看：

首先，奏鸣曲式是一个多级关联的庞大网络，如果说奏鸣曲式的最高级别的构成，呈示—展开—再现是稳定—不稳定—稳定的体现，那么在次一级别，仅就奏鸣曲式的呈示部而言，主部（呈示性）—连接部（展开性）—副部（呈示性）仍然具有着呈示与展开、稳定与不稳定两个对立要素，三个发展环节，因而不过是总体三段式格局在另一层次上的体现。奏鸣曲式的副部具有两重性：相对于连接部，它无疑给听觉以平稳安定的印象；相对于主部它又由于处于属调而具有不稳定性。呈示部连接段与展开部有一致的共性，它们都要求不稳定的迷乱效果，和具有连接功能的实质。从历史来看，展开部的雏形即连接段，当连接段表现出相对的独立性，扩大规模并显出展开时（如贝多芬奏鸣曲）它与展开部没有本质上的差别。

仅就呈示部中的主题情况——主部主题和副部主题来看，这是一个明显地把两个对立因素摆在一起的现象。通常，一个是具有冲击力的器乐化主题，一个是平和安定的歌唱性主题；一个在主调，一个在属调；一个略微深奥，一个较为浅显。不难看出，呈示部中包含着冲突和对立，呈示部把两个对立因素完好地调和在一起，为展开做好了准备。

还可以继续下去，在更小的结构单位中去发现双极调和原则的贯彻。在奏鸣曲式主部主题中，二重性再次得到体现。众所周知，奏鸣曲式的主部主题有其独有的品格：太具感性特征的歌唱性旋律一般不适合作为主部主题，另一方面理性化太强的赋格的主题性格也不适合作为主部主题；前者缺乏理智的锻炼而太自由，后者要顾及对位的周密而太理智。迄至维也纳古典乐派，奏鸣曲式的主部主题特征是崭新而前所未有的，它是在历史的融合

中逐渐发展形成的。主部主题应具有二重性，就其作为呈示而言，它必须清晰、明确，中心突出；它不能拒绝感性，有个性的表情特征是它被感性接纳（作为呈示）和期待（作为再现）的基本前提。然而它又并不仅仅是呈示，在清晰中还要求具有潜在的迷乱，具有予以展开的可能。作为呈示主部主题要求稳定，然而它潜在的迷乱又具有着动荡和不安定，这造成了主部主题具有一种特有的紧张和冲击力，而这种品格只有通过把两种对立特征协调在一起，使之统一才能获得。

我们已经从上到下对双极原则的融合特征进行了描述，如果我们接受奏鸣曲式是对立统一的最典型表现，也必然应该承认奏鸣曲式是一个调和的结果。事实上对立统一本质上是站在一个中间立场，它在一般与个别，单调与多样之间进行的调解，它的理想是实现了两者的兼而得之。在对立统一中，由于对立，因而获得个别性，由于统一，因而获得一般性。个别性赋予音乐以生动的感性特征，而一般性赋予音乐以庄重的理性特征。因为具有个别性，音乐接近经验而表现出有限性，然而由于具有一般性，音乐又超越有限而走向无限；有限之无限，这是 18 世纪理性主义者们所追求的最高境界。

第三章小结

文艺复兴以来的西方音乐发展是朝向着双极结构的演变。

巴罗克音乐朝向古典主义音乐的演变，也是多风格向单一风格的演变。双极结构消除了风格的对立，但自身却演变为一种充满对立和冲突的风格。

双极结构的精确定义即古典奏鸣曲式，它是稳定与不稳定原则在最高的结构层次上的体现。

双极结构的演变过程，也即不均等、有中心的音乐观念的成

熟和完善过程。这一过程可以具体地通过对音乐形式建构中的四大要素来进行观察。只有当四大要素都在“高级”的意义上实现不均等、有中心时，双极结构才真正确立。

双极结构典型特征是对立要素，和三阶段发展。但是“对立”必须是深层结构意义上的对立；其次，对立必须是关联的，相互可转化的。双极结构在形式特征上是稳定与不稳定，在听觉感受上是清晰与迷乱，在思辩意义上是肯定与否定的对立统一。

对立统一本质上具有在“对立”与“统一”之间取得均衡的调和特征，双极结构体现了艺术的最高的多样统一原则，因而也具有着调和的实质。

双极结构的调和在音乐形式上体现为，把对立的两极统一在一起。从历史上看，奏鸣曲式的呈示部和展开部分别受到过去对立风格的影响，而呈示部与展开部各自本身也包含着这种影响；寻求一个不偏不倚的中间位置是古典奏鸣曲无处不有的特征。

第四章　双极结构与时代精神

我们在艺术中不是作愉快的或有益的游戏……而是阐明真理。

——黑格尔：《美学》第三卷

双极结构的演进是音乐形式演变的合逻辑的结果，它的出现具有无可否认的形式逻辑的根由。然而如果因此把音乐形式发展视为纯粹形式本体的自为结果，看成一个与西方社会历史发展完全无关的产物，这就不仅不可思议，并且表现出对西方音乐的实质完全没有理解的重大局限。西方音乐的一大特征就在于，音乐与人，与社会发展的关系体现得异常明晰，音乐的发展与人的发展完全处在一条同步的轨道。这样，音乐的逻辑不过是人的发展逻辑的一种显示，或者说，是人对自身发展逻辑的一种奇特的表达。音乐自身的逻辑并不能取消它对人的隶从，而是更清楚地表现出这种隶从。从宏观的历史角度全面地来看，西方音乐不是别的，它实实在在是关于人的存在状况的反映和记载。带着这一观点，我们将把双极结构放回到它生长于其中的社会时代背景中去审视。对于艺术历史研究来说，把艺术现象纳入到本来就与它结为一体的人的发展中去考察，无疑具有更大的意义。——这其实也是历史研究的最终目标。

第一节　“第三等级”与“第三风格”

从社会集团经济利益与观念形态之间的必然一致性的角度，也即从存在决定意识的唯物主义观点来看，作为新兴阶层思想观

念、审美情趣的忠实体现的德国古典音乐，它的双极融合的中间性特征，是注定已被市民阶层“第三等级”的中间性质所预先决定的。

相对于巴罗克时期抽象的教堂风格与娱乐的宫廷和剧院风格，居于这两种极端风格之间的音乐会风格无疑是一种新兴的“第三风格”。第三风格体现出一种新的艺术理想，它的发展演变与新的第三等级的崛起紧紧相连。

从18世纪成熟起来的新兴资产阶级，无疑是西方社会历史发展中有“出息”的新一代。在社会发展的二元冲突中，它是一个后来者；最初混迹于“贱民”，后来从中脱离，但直至17世纪，还是单个的、分散的、还未形成一股势力。第三等级的“出息”在于，在社会思潮剧烈冲突的碰撞中，它是一个思考者，它努力试图在两个极端中为自己找到一个合适的中间位置。

新兴市民阶层的中间性质随着其势力的逐渐壮大而愈趋明显，这种情况在历史中留下了清楚的记载。在由莱奥·巴莱特和埃·格哈德合著的《德国启蒙运动时期的文化》一书中，作者对18世纪德国社会的音乐生活进行了较为详细的描述。17、18世纪西方社会的堕落，即使在保守的德国也有比比皆是的表现。对当时的音乐生活，巴莱特和格哈德做过这样的描述：“舞台上尽是胡诌乱演，有用猥亵的丑角表演迎合‘贱民’口味的国事大戏，也有下流透顶的闹剧。”① 一方面是民间集市音乐的粗俗，另一方面却是貌似高雅的浅薄，堂皇富丽、炫耀夸张的娱乐性音乐充斥着上流社会。新兴的社会阶层显然对此不满，随着其社会地位的增长，他们首先是同自己原先“混迹”于其中，而现在居于自己之下的社会底层相疏远。随着社会地位的改变，“1700年前后，那些充满着污言秽语插科打浑和殴斗场面的德国民间小

① 以上参见莱奥·巴莱特、埃·格哈特著：《德国启蒙运动时期的文化》，22页，北京，商务印书馆，1991。

说、民间戏剧和民间喜戏已临近末日，没有多少人爱看了。主要的读者与观众——比较富裕的较高雅的资产者——要求看点别的东西。"[①] 市民阶层不仅同平民百姓自觉隔离，同贵族豪门也格格不入，"他们既对宫廷戏剧的浮华夸张缺乏兴趣，也对集市临时舞台上逗乐打浑的小丑并无好感。"[②] 为了实现与自身相适应的艺术文化，新兴的市民阶层最先是模仿和靠近先进的法国和意大利，"大学生或资产者晚上无拘无束聚在一起抽烟喝酒，演奏法国、意大利最新的组曲和序曲。"[③] 在这一时期，市民阶层特有的音乐组织——乐社，成为市民社会音乐活动的最理想场所，在这一场所中，音乐完全按照新兴阶层的意愿，向着一种中间形式——音乐会形式演进。

巴罗克时期的三种主要风格，教堂、戏院、室内（音乐会）风格，在其发展中完全是随着市民阶层地位的变动而变动。变动以音乐会风格为轴心，教堂风格与戏院风格逐渐向着这种中间性的第三风格靠近；或者说，第三风格逐渐发展壮大，排挤了其它风格，最终醒目地占据了音乐舞台的中心。18 世纪上半叶，宗教和世俗的界限几乎完全混淆了，宫廷剧院音乐的全部排场：大型的乐队、丰满的合唱，全都搬进了教堂。宗教世俗化的明显标志是，神圣的弥撒曲被歌剧化。但是在另一方面，在德国，可以明显看到对"肤浅"歌剧的抵制，"为了替代歌剧，汉堡的富裕市民阶级找到了清唱剧和耶稣受难曲中的宗教音乐。"[④] 当时经常的做法是清唱剧、受难乐在礼拜活动的演出之后，又拿到音乐厅去重复上演。不久这类音乐就脱离了教堂而作为独立的音乐会演出。"从 18 世纪中叶起名不符实的教堂音乐逐渐迁往音乐

① 《德国启蒙运动时期的文化》，22 页。
② 同上书，46 页。
③ 同上书，26 页。
④ 同上书，22 页。

厅。”① 此时的清唱剧与受难曲既来自剧院，也来自教堂，但又既再不是剧院的，也不再是教堂的。它们表现出新兴阶级的艺术风格。

新兴阶级的艺术风格在音乐中是以一种独有的情感特征表现出来的。从一方面看，这种情感特征体现出文艺复兴以来对人性的强烈追求，它反对禁欲，抵制理智的刻板，要求赋予音乐表达以感性的自由。这种对感情表达的需求，必然使新兴阶级去注意和改造他们轻蔑的肤浅音乐。事实上，新的表情性的第三风格从“肤浅”音乐中获益非浅。正是那种轻柔地触动着神经，只碰触到人的感性生活表面的、甘美甜蜜、温柔缠绵的娱乐风格音乐，才最大地实现了感性的松弛，和解除了对感性的束缚，并为日后新兴阶级表达自由情感提供了可能。正如《德国启蒙运动时期的文化》一书的作者指出：王公贵族在实现了其温柔缠绵风格的同时，他们本身也就为日后的市民阶级感情的充实铺平了道路，“市民阶级通过把自己很快就无限上升的情感倾注进音乐之中，把宫廷温柔缠绵的风格改造成了明显的市民阶级的表情风格。”②

市民阶级的改造表现为对情感中的感性内涵的不断调整：无约束的散乱感性应该予以规范；对神经的轻柔地外在触动，应该改变为内在的心灵感动；轻松应该变得严肃，肤浅应该变得深刻。“市民阶级日益增长的权力地位很快出现了好胜的虚荣感，要求把单纯的滑稽深刻化，并通过更为提高的表现内容把好懂易记和扣人心弦的音乐提高到更高的水平。”③ 18世纪中叶德国音乐的发展特别表现出这种情况。“善感风格”（sensibility）无疑把市民阶级所追求的情感表达提高到一个新的水平，它既是对严格的或“枯燥”风格的反动，也是对轻浮的华丽风格的抵制。

① 《德国启蒙运动时期的文化》，257页。
② 同上书，313页。
③ 同上书，336页。

C.P.E. 巴赫和格劳恩成为善感风格的代表，在他们的作品中，音乐不仅充满情感，而且拨动着心弦。

但是，善感风格仍然不是市民阶级的最高的艺术理想。在历史发展的二元冲突中，它还没有进入一个恰当的中界点，同真正理想的艺术风格相比，它感性有余，理性不足：由于偏重表情，而欠缺沉肃；由于关注心灵的震颤，而削弱了应有的庄重。理想的风格需要的不是感性的轻率和激动，而是理性的高贵和静穆，它要求对立的两极能够在最大均衡中实现相互妥协。在这样一个融合的精神境界中，我们停留于经验和有限，但却感受到超验和无限。我们没有离开生活，从而品尝到感性的欢悦；我们最大地与日常事务保持着距离，从而又保持着理性的尊严。这样，我们似乎摆脱了二元冲突带来的永无休止的困惑和不安。我们同时占据着两个世界：感性和理性、有限和无限、肉体和精神都各自克服了自己的缺陷而供奉给了我们。

新兴阶级的全力调停和对中间道路的不懈追求，其最终目的就是实现两全，这是一种追求理想人性的体现，通过理想的艺术风格这种人性观得到了恰当的准确的表述。

在维也纳古典风格中，双极结构达到了前所未有的两全：免去了繁杂，但并非失去了变化；实现了单纯，但并不觉得单调。在新风格奠立的历史过程中，新兴阶级由于要站立于中间，所以他必须面对来自两边的干扰势力，必须同互相敌视的对立观念作斗争。新兴阶级理想的艺术风格的实现需要从两个方面对两种对立风格进行调整和改造。第一，深奥的抽象风格；第二，骄艳华丽的浅显风格，前者表现为复调，后者表现为娱乐性歌剧及器乐音乐。对于理想的艺术风格来说上面两种风格都存在不足：复调音乐繁复的声部、无终性的运动发展使感知陷于无法固着而产生无所适从的纷乱印象；而娱乐性音乐和声细碎，装饰音、变化音的大量运用导致杂多。新兴阶级所面临的工作就是对这两方面的

杂乱进行排除和清理，最终安顿下音乐结构的新式样，确立起简洁单纯、均衡统一的古典主义音乐的新风格。

复调音乐的不足在于它的单极性，一方面，它的均等的声部形态，没有占据主导的旋律，另一方面它缺乏松驰和紧张两种要素的对比，用罗森的话来说："在于它的紧张度完全保持不变直至最后终止。"① 因此要改造复调，一方面要打破均等，突出旋律；另一方面要在持续的紧张中注入放松，具体地说，在无终性中引入句逗，产生"呼吸"，让音乐在运动中形成紧张与松弛两种要素的交替。

如果说对复调的清整是为着显出结构，或显出音乐轮廓的清晰（如突出主要旋律和句段），那么，对娱乐性音乐情况也是如此。罗森认为，18 世纪上半叶音乐中的装饰掩盖了基本结构，并使其处于不断游动的效果。掩盖结构的游动效果把听觉引向表层，从而产生出外在的轻浅，新兴阶级的艺术理想与此格格不入。格鲁克在歌剧改革中，把不顾表现内容、一味地滥用花腔和装饰列入改革的主要对象之一，认为歌唱旋律必须从冗余繁杂的纷乱中解放出来。C.P.E. 巴赫、格劳恩都主张对装饰手法进行节制；"善感风格"本身的内在情调与外在的装饰不相容。因此"古典风格的整体趋势是反对巴洛克的过分装饰性和华丽风格，以及对罗可可的轻眺装饰的清除。"②

这样，我们看到古典主义的理想是要在总体上显出音乐的结构。这通过两个方面来实现。第一种情况，通过削弱复调绵延不断的无终性，造成呼吸，形成句段而埋伏下结构；第二种情况，通过削弱装饰，剔除表层的繁杂，把听觉的注意力吸引到较长气息的，句段结构关系上的呼应对照上。这两种方式达到的目的是一致的，所不同的是：前者为着淡化理智，给予音乐以较多的感

---

① 《古典主义风格》，70 页。
② 同上书，101 页。

性自由；后者却是为着抑制感性散漫，以加强音乐的理性意义。

在前面的有关中世纪音乐的讨论中我们曾指出，在西方音乐历史中，围绕着对非结构的偏离——装饰，所反映出来的不同形式观，是不同的人生态度的显示。由于偏离总是意味着追求变化和多样，是感性自由的体现，因此凡是当人们表现出对感性生活的浓厚兴趣，音乐总是体现出要逃离结构的束缚的倾向。这时，装饰反映了这种生活态度。在西方音乐历史中的巴罗克时期是一个感性态度占据主导地位的时期，非结构因素的装饰是这一时期音乐的重要特征。对于巴罗克娱悦音乐来说，装饰体现为感性的自由宣泄，"丧失了它们，也就丧失了音乐本质上最美丽的部分"。① 装饰、花腔、华彩（以及必然的伴随物：即兴方式）完全迎合了人的拒绝理智限制的倾向，在缠绵的感性优势面前，音乐中无穷无尽的运动减弱了，代替连绵不绝的旋律而出现的是温柔而灵巧、短小花梢的重复性主题，飘逸颤动的装饰仿佛在音乐表层堆积着长长短短的细密的"卷须"，人们把注意力完全投入了这些纤巧的细微变化。

虽然，音乐发展的总趋势是削弱这两种分离的对比，并把它们融合在一起。但所谓融合并不是简单地把两种对立并置，融合是对两种对立风格的"扬弃"，最终将它们逐出。在两个对立的极端彼此接近融合时，新的双极对立结构——第三风格——悄然而至。

在初始阶段，中间性风格是不确定的、非独立自为的，它依附于两个对立风格，游离于二者之间：早期室内风格时而表现出靠近复调，时而又表现出浅显的主调风格，而它自身的特点却常常是含混的。

---

① 在那个时代的造型艺术也出现了完全一样的情况。统一的直线或弧线被切割成一些个别的环节或过分的被装饰。建筑上却出现小旋涡纹和岩状砌石等等装饰。参见《德国启蒙运动时期的文化》，312页。

在自身发展中，也即在向两种对立风格的“学习”和汲取过程中，新兴风格自身的独立性、稳定性逐渐确立，在巴赫、亨德尔的受难乐、清唱剧，以及早期奏鸣曲、协奏曲中，新的市民阶层的风格开始显露，它们既不是纯粹复调的，也不是浅显匀称的娱乐曲。这种新风格既不极端理性，也不过于感性化，它站立在中间。

巴罗克多元对立风格的消失与双极结构音乐风格的确立几乎是同时实现。大约 18 世纪下半叶新兴阶层理想的艺术风格终于随着旧风格退出历史舞台，而开始占据着音乐舞台的中心；在维也纳古典风格的器乐音乐中稳定与不稳定两极对立风格经过一个漫长的发展过程终于形成。

第二节　启蒙思想与双极结构

如果说双极结构的音乐形式不过是特定历史时期人的存在状况的反映，是人的思想、观点、信念的记载，那么音乐形式与社会思潮就应该具有某种同构关系，这也就是说，音乐形式的双极特征，不过是社会思潮双极特征的反映，双极结构的中间立场的调和的本质也是产生它的那个时代的本质。

当我们回到音乐中的古典主义赖以生存的社会历史背景，双极结构与社会思潮的同构性是不难发现的。双极结构的形成有两点应该注意：其一，它发生在西方历史上著名的启蒙运动时期；其二，它产生在德国。一般而言，启蒙运动是继续着文艺复兴人文主义的理想，表现为反权威、反专制、反束缚，宣扬自由，追求思想解放。然而我们在考虑到启蒙运动的一般性时，还必须同时考虑启蒙运动在德国的特定性，只有德国的启蒙思想才是催生音乐中双极结构的肥田沃土。

德国的启蒙思想是什么？康德曾有过一段著名的表白。在回

答“什么是启蒙运动?”一文中，康德写到：“启蒙运动就是人类脱离自己所加之于自己的不成熟状态，不成熟状态就是不经别人的引导，就对运用自己的理智无能为力……要有勇气运用自己的理智！这就是启蒙运动的口号。”①

仅从字面上看，这似乎反映不出德国启蒙思想的特性，法国启蒙思想家，甚至文艺复兴的人文主义者也持同样观点，然而同样一种语言表述却可能存在极大的差异。康德上面那段话的核心是理性，但理性在法国表现为“同一切官方科学，同教会，常常也同国家进行公开的斗争”，它最终是通过行动，通过一场政治革命得到体现。而在德国，理性的含义是道德的、反思的，它更多表现为观念形态，因而最终是通过一场思想（哲学）革命而得到体现。

在西方历史中曾产生过一种单纯的想法，以为人的幸福会随着破除阻止人们获得幸福的外在约束而到来。文艺复兴的人文主义者是这样认为的，在他们看来，随着宗教禁欲牢笼的打破，人的欲望得到满足，幸福即至；18世纪的法国革命者也是这样认为，面对封建社会的腐朽，法国人坚信：打碎它，前面就是正义和光明！然而，德国人想的却不一样。德国人似乎并没有把人自身状况的改善过多寄托于现实状况的改变。虽然它们也要求现实的状况变革，但却认为这种变革最终还要通过精神的完善才能获得。正因如此，当旧的道德还没有被完全打碎，德国人已经在苦心营造着新道德；当旧的约束还没有最后被破除，德国人已经在为人没有约束如何可能而忧心忡忡。

对于德国人来说，法国的启蒙运动显然是不地道的，因为它并没有脱离“自己加之于自己的不成熟状态”，康德认为：“通过一场革命或许很少可能实现推翻个人专制以及社会贪婪心和权势

---

① 康德：《历史理性主义批判文集》，22页，北京，商务印书馆，1991。

欲的压迫，但却绝不能实现思想方式的真正改革；而新的偏见也如同旧的一样，将会成为驾驭缺少思想的广大人群的圈套。”①在康德看来任何单纯指望通过人的外部状况的改变来求得人自身状况的改变，都是不成熟的。启蒙运动的目的不是别的，它只是通过“思想方式的真正变革”，通过“精神的奋斗”使人达到成熟而实现人性的真正完善。

法国启蒙思想同德国启蒙思想的差异是显然的。法国是唯物的，他以扫除外部障碍为最终目标，德国是唯心的，他以追求内在精神作为最终的归宿；法国人以行动见长，热衷于革命实践，德国人以思考见长，具有两面性，常常表现出犹豫、调和、妥协和动摇；法国人有着无比的热情，但或许偏激，德国人表现出保守，但或许多几分冷静；法国的启蒙主义的实践性随着法国大革命的结束而结束了，他们更多满足于破坏一种社会，而德国启蒙主义的理论性却并没有随着革命已过而结束，它们热衷于建立一种精神：在精神领域，法国人在急风暴雨般的革命之后已无所事事，而在德国，伟大的哲学和音乐却继续朝向巅峰推进。

德国人虽然置身于时代的理性主义大潮，然而却又无时不预感到这股大潮难以驾驭的危险；被禁锢于大堤的库水固然可能过于驯顺而缺乏生机，然而，坝堤溃决却又会因潮涌狂泄而导致一发不可收拾的局面。

自中世纪以来西方社会发展表现出来的正是这样一种情况：要么是严格戒令下的禁欲，要么是解除束缚的纵欲。17、18世纪专横、奢侈、道德沦丧的普遍社会堕落清楚表明，一旦套在脖子上的重负被卸下，隐藏在人性深处的卑劣就肆无忌惮、畅通无阻。

德国人的矛盾正是困惑于历史的矛盾，他们清醒地看到理想

① 《历史理性主义批判文集》，24页。

的人性绝不处在两个极端，而只能是在一个中间地带。既然物质无法拯救精神，既然任何现实的行为对于理想人性的建立都是无济于事，那么本身就好冥思的德国人自然地转向了精神；他们寄希望于精神能驾驭一切。

这样，一切复杂、一切矛盾都被集中在一个纯粹精神的世界，在这个世界中，深刻的大脑把无序的表层物质抽象成有序的深层精神，把相互冲突、势不两立的现实中的两极熔融为一种双极思想。在这思想中，双极对立被奇妙地调停为：它们对立着，但却相安着；冲突着，但却彼此依赖着。

18世纪德国精神的典型体现——哲学和音乐，正是具有着这种双极特征。康德的思想充满了历史的反思，他奔走于独断论与怀疑论、理性论与经验论、唯心论与唯物论之间，试图找到一条合适的中间的道路，这造成了他的哲学的“使各种相互对立的哲学派别在一个体系中”的调和折衷的基本特征。

辩证法无疑是想取得一个不偏不倚的中间立场。照黑格尔看来，康德的调和还不算成功的，因为康德那里双极还是被割裂，仍然仅仅是对立，人们无法在思维与存在之间自由进出，世界最终是不可知的。因此黑格尔实际上是继续着康德的调和。在黑格尔那里，事物不再是被机械地割裂的两个部分，它们辩证地结合在一起：肯定不仅包含着肯定，同时也包含着否定；否定不是纯粹否定，而是潜在着肯定。双极之中的任何一极由于也包含着对立一极因而它本身也是双极。黑格尔成功地通过辩证思维把两个外在的对立物调停为一件事物自身内在构成的两个环节，这两个环节同等重要，缺一不可，只有通过二者之间的和平共处、同心协力才能形成事物，构成发展。相比而言，康德的调和还是“并置”的、外在的，两个对立要素表现在两个事物，而黑格尔的调和却是融合的、内在的，两个对立的要素表现在一个事物。康德的调和是静态的，黑格尔的调和是动态的。康德哲学中两个对立

要素被并置而产生割裂，人们无法在两者之间自由出入，因而产生出“二律背反”的矛盾；黑格尔哲学中两个对立要素你中有我，我中有你，并且它们本身并没有独立自在的意义，只是构成过程中的两个必不可少的环节。康德的调和由于是并置，故而是“平面”的，单一层次的；黑格尔的调和却是“立体”的，多层次的，“从最高级别”到最微小的细胞，从里到外，从表层到深层都浸透着辩证——对立统一——的调解精神。

如果说德国启蒙运动导致了一场哲学革命，那么同样可以说，德国启蒙运动由于确立了音乐中新的双极结构的结构形态，因而导致了一场音乐革命。启蒙运动最终使多元化哲学汇聚于德国，并确立了德国哲学的领先地位，使之成为未来哲学的出发点。同样，在音乐中，启蒙运动使巴罗克音乐的多元化最终汇聚于德国，使德国音乐处于领先，并成为未来的西方音乐的出发点。德国的哲学和音乐完全是同一精神的产物，这种精神物化为文字就是辩证哲学，物化成音符就是双极结构的音乐。音乐中的双极结构与哲学中的辩证法具有着完全相同的形式结构，它们都是以两个对立元素，三个发展阶段为必要特征，并且由于辩证法本身必然依赖于一个时间的动态序列，这同作为时间艺术的音乐更是结下了不解之缘。

由于德国精神的高度抽象，使其精神显出双极的数理特征，这就特别适合于音乐的表达；音乐的最基本特性就是双极特性，即，紧张与松弛的法则。因此，纯粹依赖于这种法则（不依赖于音乐之外的其它因素）的纯音乐产生在一个长于冥思的哲学国度就决不是偶然的，这完全是一种时代和民族精神在哲学和音乐这两种人类活动中的对应表现。正由于此，音乐与哲学完全可以沟通，音乐中的紧张与松弛就成了对理性的深奥哲学进行感性领悟的最佳和最恰当的对应物。也可以说，德国哲学可以恰当地表现为对德国音乐的理性注解，而德国音乐也表现为唯一可以通过非

概念，非逻辑实现对德国哲学的感性体验。

音乐中双极结构的实现是以“最高级别”的实现来体现的，它是双极原则从头到脚、从里到外的全面贯通，是各个等级层次、无所不在的清晰与迷乱的对立与共存，这只能在成熟的奏鸣曲快板乐章，尤其是在贝多芬的作品中得到典型的体现。在哲学中情况也是一样，对立统一的辩证思维在康德以前已经出现，但还是表层的，还没有上升到“最高级别”，在康德那里，哲学的两大终极要素：思维与存在还游离于双极关联之外，它们还是割裂的、并置的，只有在黑格尔的“同一哲学”中，才实现了思维与存在的统一，以及各级层次的无所不在的辩证精神的盈满浸透。

音乐大师贝多芬和哲学大师黑格尔分别在各自领域最充分地实现了德国精神。或许他们在 1770 年神奇般地同时降生于德国不过是一种偶然，但音乐和哲学在他们之手同时登上发展的巅峰却是时代发展的必然。

德国音乐与哲学无疑具有着某种内在的联系。虽然，从音乐与哲学关系的泛泛而论上升到更为深入地、有说服力的系统揭示尚待时日，但是音乐形式的抽象，毕竟为音乐与哲学中两个似乎互不干涉的遥远领域的沟通，找到了一个可以对等的层次，立足于这个层次，德国古典哲学与音乐的共同的结构外貌显露出来，这无疑为更深入地探究提供了一个有价值的切入口。

第三节　感性理性的弥合

迄至启蒙时代，西方思想界面临着的棘手问题是感性与理性的关系如何处理的问题。中世纪没有给感性的人留下生存的余地，然而宗教禁锢的破除，又导致精神和理性的毁灭。在历史发展的二元冲突中，要不就是禁欲的极端性，要不就是纵欲的极端

性。理想的人性何在？新兴的阶级在对历史的反省中，必然走向一条中间道路——弥合感性与理性。

对于18世纪德国启蒙思想者来说，感性与理性的弥合需要通过美来实现。

康德哲学在纯粹理性和实践理性之间划开了一条深沟。但如果在现象界与自在之物之间不可往来，康德的完善人性的道德理想就成为一句空话。因此康德在完成了“两大批判”的宏大巨著之后，很自然地会感到某种欠缺。为了填平深沟，在现象界与自在之物之间搭起可以自由往来的桥梁，第三批判——《判断力批判》就成为康德思辩感觉中一种不可缺少的内在要求。康德寄希望以此修补理论上的缺陷，从而使被他割裂的两个世界重新弥合。

席勒完全接过了康德的思想。康德的三大批判在《美育书简》中被大致对应于人的发展的三个必备环节：“因此，可以区别出发展的三个不同时期或阶段，不论个人还是整个类，若要实现自己的全部使命，都必然要以一定的顺序经历这些阶段。”席勒提出的三个阶段分别对应于人的存在的三种状态：自然状态、审美状态、道德状态。同康德一样，席勒也感到在感性的人与理性的人之间需要一种有效的粘合剂，它联结着两大对立部分。无论是康德或席勒都认定，这个中间阶段是审美（或美育）阶段，只有美才具有粘合两大对立势力的品格：美既不是纯粹感性，也不是纯粹理性，通过美把感性的人引向思维，通过美使精神的人回到感性的世界。① 只有美才能实现感性理性的兼而有之。这样，自然——审美——道德的人的发展的三阶段就成为：感性（自然本能）——感性理性弥合（审美）——理性（最高的道德）的三阶段。

① 参见席勒：《美育书简》，121页，北京，中国文联出版公司，1987。

18世纪下半叶的西方美学不可能不是调和的，因为此时的艺术和哲学是调和的。康德的美学建立于理性功能对感性功能的欠缺的弥补。黑格尔其实接受了康德的观点，认为，美起于感性形象不足以表现精神方面的无限。因此，“美是理念的感性显现”不过是正如朱光潜指出，来自于对鲍姆加登的强调感性，与温克尔曼的强调理性这两种观点的批判。① 黑格尔的美学本质上仍是调和的，重在理念（理性）与形象（感性）的统一。关于这一点，黑格尔自己表达得非常清楚：“美感教育的目的就是把欲念、感觉、冲动和情绪修炼成本身就是理性的，因此理性、自由和心灵性也就解除了它们的抽象性，和它们的对立面，即本身经过理性化的自然，统一起来，获得血和肉。这就是说，美就是理性和感性的统一，而这种统一就是真正的真实。”

鉴于对历史的深刻反思，德国的启蒙思想家从中世纪的禁欲与文艺复兴以来的纵欲见出人性的两种极端倾向，或两种冲动。第一种冲动，感性冲动，“产生于人的自然存在或他的感性本能”。第二种冲动，理性冲动，“产生于人的绝对存在或理性本性”。② 在席勒看来，新的理想人性需要承担起的任务，就是分别为感性冲动和理性冲动立法，为感性冲动和理性冲动确立各自的不可逾越的疆界。席勒明确提出：两种冲动都需要加以限制，前者（感性冲动）不要进入立法的领域，后者（理性冲动）不要进入感觉的领域，总之，感性冲动必须靠理性维持自己的范围，理性冲动必须靠感受性或自然（本性）维持自己的范围。

西方音乐历史发展中的二元冲突，最终说来正是人的两种基本本性冲动的冲突，是由人难以协调的同时作为自然（感性）存在和绝对（理性）存在的双重本质所决定。在理性冲动危险地越过了它本应固守的疆域，理性就摧毁了感性，结构就绞杀了非结

---

① 参见朱光潜：《西方美学史》（上），307页，人民文学出版社，1981。
② 参见《美育书简》，第75～76页。

构，音乐因而成为毫无生命特征的呆板和枯燥。早期中世纪音乐为我们留下了“绝对存在”状态下人的“肖像”。

然而既然本性是双重的，并且是不可抑制的，那么，另一种冲动的受压就只是暂时的。事实上，西方音乐的发展从一开始就是一场感性拼死捍卫自己的被剥夺的权利的战斗。感性要求返回自己的合法领地，它表现为，非结构叛离结构，变化冲破静止，经验抛弃超验。

感性冲动既然是一种冲动，就潜在着盲目和“野蛮”，它绝不会在“收复失地”后自动止步，理智和自觉地停留在只属于自己的领地。16、17世纪以后，宗教节节败退，感性反过来摧毁了理性，非结构反过来吞没了结构，音乐变成非理性的娇艳和华丽。

18世纪新兴阶级对艺术的批判实际是对历史的批判，它既是对宗教的批判，更是对冲破制约的非理性局面的不满。席勒看到：“只要人孤立地去满足这两种冲动的某一种，或者只是一个接一个地满足这两种冲动，那么他决不会懂得，他按照这个概念怎么样才是充分意义上的人。”① 启蒙思想家们清醒地意识到，新的人性应该正视人的作为自然存在的本性，承认人的感性冲动。针对宗教，席勒喊出，肉体的人应该得到尊重，他警告道：“为了人的尊严不允许把人的生存推倒危险的边缘”，“如果理性对人的企望过高，它为了一种人性甚至夺去了人作为动物性的手段，那么就等于是夺去了他的人性存在的条件。”②

然而他们更担忧的是时代面临的感性冲动压倒理性冲动的危险：物欲上浮，肉体凌驾于精神，动物性在蜷缩的人性面前大发淫威。一方面是摆脱了约束的下层阶级的失控的粗野，另一方面是有教养阶层萎靡不振的堕落和腐化。如果说宗教曾一度把人的

① 《美育书简》，84页。
② 同上书，41页。

生存推到危险的境地，而现在，人性则面临仅仅用感性来决定理性，用人的生存来决定人的存在的泥潭。

对新兴阶级来说，确立新人性的任务就是教养的任务，启蒙运动最终变成一场教养运动。新兴阶级希求通过教养使人摆脱自身的不成熟状态，而教养的任务首要的就是确立两种冲动各自的界限："教养应该使两者具有同样的权利，不仅要对着感性冲动维护理性冲动，而且也要对着理性冲动维护感性冲动。因此教养的任务是双重的：首先提防感性受到自由的干扰，其次提防人格受到感觉力量的支配。通过培养情感功能来达到第一个任务，通过培养理性功能来达到第二个任务。"①

席勒显然对新人性的实现抱有乐观的态度，正是这种乐观信念使他坚信：人能够从冲动走向理智，从本能走向思考，人之所以为人就在于他能通过理性从人性的二元冲突中挣脱出来，从而真正实现自身。他说："把自己本性中最高的东西和最低的东西结合起来，这是人所特有的本领。如果说人的尊严有赖于两者的严格区分，那么人的最大幸福就有赖于这种区分的巧妙的消除。"②

席勒无疑相信，新兴阶级能够做到前人所做不到的事，人性的分裂在他们的手中会协调的弥合起来。

至此，我们已经可以看到德国启蒙运动时期的思想与德国启蒙运动时期的音乐具有着极为相似的特征，在我们看来，双极结构最为满意而恰当地体现了时代的观念，在《审美书简》中，理性与感性冲动被席勒用紧张与松弛这种非常符合音乐的描述特征的词来议论。在"第十六封信"中，席勒描述了松弛和紧张两种现象，并把美安放在这两者间的平衡之中。他写道"由美可以同时期待产生松弛和紧张两种作用。松弛的作用可以使感性冲动和

---

① 《育美书简》，79 页。
② 同上书，123 页。

形式冲动各自安分守已，紧张的作用可以使两种冲动都保持其力量。但是从概念上讲这两种作用应该根本上只是一种。它应该通过维持两种本性均匀的紧张去达到松弛，它也应该通过维持它们均匀的松弛去达到紧张。它是由两种冲动相互作用的概念中产生的。由于相互作用，这两种冲动彼此制约着对方并同时受对方的制约，其最纯粹的产物就是美。”①

席勒的“在紧张的人身上恢复和谐，在松弛的人身上恢复能力”的理想是非常抽象的，然而紧张与松弛的完美的均衡在双极结构音乐中的体现却是具体的、真实的、可验证的。在西方音乐历史中，只有同时期的维也纳古典乐派的音乐才达到了松弛紧张的最大均衡；奏鸣曲式的清晰与迷乱这一对立要素，是“彼此制约对方并同时受对方制约”的表现的典范。在前面的讨论中曾提到，奏鸣曲式是把轻舒的巴罗克娱悦音乐与严肃的复调音乐，把歌剧风格和教堂风格的两种对立溶于己身，它是在两种对立风格的化解中发展出自己的新的第三风格。然而新的风格虽然取代了两种外在对立的风格，却是以自身的冲突换得一种以内在对立为特征的风格。奏鸣曲式否定了单一松弛的音乐，也否定了单一紧张的音乐，因为二者都是单方面的冲动，而理想的音乐是松弛与紧张的均衡，是清晰（松弛）与迷乱（紧张）相互依存彼此制约。

作曲家在作曲的过程决不会去进行哲人式的思辩，它只依照乐音的形式法则；哲人的思辩也并没有想到音乐，它只按照思维的逻辑，然而音乐和哲理却在一个宏观的人的发展的大背景下吻合了。在下面席勒关于美的讨论的一段话里，其中“美”一词完全可以换成“奏鸣曲式”一词而绝无任何不妥，事实上我们确实地感到席勒几乎就是在一个抽象的层次上讨论音乐：“美与两种

① 《育美书简》，92页。

相互对立的而又决不会一致的状态关联。……美联结着两种对立的状态，因而消除了对立。但是因为这两种状态永远保持着相互的对立，所以它们的被结合无非就是它们的被扬弃。我们的第二项任务就是，完善这种结合，使它们达到如此纯粹和完全，以致两种状态完全消失在第三种状态中，而在整体上不留下丝毫区分的痕迹，否则我们就把它们分化了而不是结合了。”①

上述“第三种状态”无疑对应着消除了两种对立风格的体现新兴阶层音乐理想的第三风格——奏鸣曲风格。第三风格也是既联结着对立，又消除了对立：它消除了巴罗克两种风格的对立，形成了一种“在整体上不留下丝毫区分的痕迹”的统一风格；它又联结着对立，它本身具有着“两种相互对立而又决不会一致的状态”。如果奏鸣曲式不能消除对立，它也不能联结对立；它不能联结对立，把两种对立集于己身，也就不能消除对立。按照席勒的理想，双极结构的音乐无疑是使人惊叹的美的最高体现。

第四节　双极结构与“崇高”美感

新兴阶级的新的艺术风格不可能不表述为一种艺术理论，而这种理论不可能不与艺术具有同构性，也即存在结构上的相似性。在本节，我们将细致地来观察新兴阶层最高的审美理想——崇高，分析崇高美感与双极结构的内在联系。从而，从另一角度论证双极结构与时代精神的同一性。

一、崇高分析

崇高理论在西方有着久远的历史，古代的亚里士多德，以及以《论崇高》著名的朗吉努斯等对此都有过丰富的论述。但对崇

① 《美育书简》，98 页。

高理论真正深入阐述却是来自于对古代的缅怀，得益于一场“摆脱自身不成熟状态”的思想革命。因此，关于崇高的审美理想是18世纪西方“人的状况”的反映，她伴随着新兴阶级的成长而发展，体现着新兴市民阶层的艺术理想和追求。

作为一种新的艺术理想，崇高学说一开始就是在同娱悦艺术的“优美”对照和对其进行尖锐批评中表述自身的。对于18世纪的启蒙思想家们说来，美不过是感官享受和感性的本能，与崇高无法相提并论。① 在《论崇高与美》中博克对美的贬蔑溢于言表。他写到：“我们所谓美，是指物体中能引起爱或类似情感的某一性质或某些性质，我把这个定义只限于事物的单凭感官去接受的一些性质……”② 在博克看来，“松弛舒畅是美所特有的效果”，美的体验如同“坐在一辆舒服的马车里，在和缓的上下起伏的平坦草地上疾驰时所体验到的那种感觉。”③ 由于美的纯感性特征，它“并不要求推理作用的帮助；连意志也与美无关”。因此它与崇高是两种性质完全不同的审美判断，崇高与美彼此难容。“几乎不可能想象，如果把崇高与美调和在同一个对象上，双方的情感效果不至于因而削弱。”④

在把崇高与美置于毫不相容的并列的两个对立面，并且褒前贬后这一点上，康德完全与博克站在同一立场，但是康德无疑把崇高与美的分析推向更深入。康德提出，美只涉及对象的形式，而崇高却涉及无形式的对象；美更多涉及质，而崇高更多涉及量；美感是单纯快感，而崇高却是由痛感转化而成的快感；美在

① 从现行的美学理论看来，把美与崇高置于并列，似乎隐含着一个逻辑错误。因为崇高本身就是美，是美的特定范畴，美包含了崇高，崇高只是美的表现之一。因此，美与崇高由于不处在同一层次，而在逻辑上无法并列。但是把美的外延拓展，使其具有包容崇高的广义性，却是近代的观点。从历史来看，崇高说的出现决非一开始就自觉地使自身隶属于美，相反，历史上的崇高理想总是竭力把自己与美置于同一层次，甚至蔑视、排挤美，最终想取代美。

② 参见北京大学哲学系美学教研室编《西方美学家论美和美感》，118页，北京，商务印书馆，1982。

③④ 同上书，122～123页、122页。

对象，而崇高则在主体心灵。康德的上述对照，具有很强的经验性描述特征，颇为含混而不易理解，但仔细揣摩康德的心思，以“结构”的眼光和对对象进行宏观抽象并找出其“数量”关系的思路，就不难发现，康德的关于崇高与美的若干对照可以概括为：美只内含一个基本元素，而崇高则具有两个基本元素；美是单极的，而崇高则具有双极特征。美的单极性表现出无矛盾，而崇高则内含着矛盾与冲突。同美相比较，崇高感多出一个元素，它得益于理性的介入，在任何单极状态下不可能见出崇高的品格。崇高既然是双极的，必然也是调和的；如果说，美是感性的，崇高感则来自于感性与理性的均衡。在西方历史上，崇高的感受可能多种多样，但崇高的本质总是要求在理性介入时，并非让感性窒息；在要求拥有感性时，并非毫无约制。崇高不可能不对同时实现二者提出要求。

康德继承了前人的思想，把崇高说深入推进，但却无法离开崇高的双极特征。在通过从数量上来思考崇高美感时，康德实际上已经看到崇高是有限与无限的妥协，具有有限之无限的本质。崇高的“大”在于它的“无限大”或“无比的大”，而感官所能掌握的只是有限，因而总是“小”。一方面是要想冲破感性的限制，达到“无限大”的理性追求，一方面是感性见不出“无限大”。康德指出了崇高体验中的两种矛盾的心理活动，一方面理性在认识对象中要求见到对象整体（无限），另一方面想象力不足以达到理性所要求的整体。崇高感正是依赖于这种矛盾：理性（无限）是追求的目标，而感性（有限）是理性追求的前提和理想实现的根基。照康德看来，正是想象力（感性）的无能或不适应终于唤醒人心本有的一种“超感性功能的感觉”（理性观念），因此，实现了崇高，也即突破了个体有限存在的限制，在有限之中见出了无限，这无疑是人性达到的最高境界。

在谈到力量的崇高时康德明显地沿袭了博克的见解，比较注

意心理体验时经验性的矛盾感受。康德举例说明："好像要压倒人的陡峭的悬崖，密布在天空中迸射出迅雷疾电的黑云，带着毁灭威力的火山，势如扫空一切的狂风暴，惊涛骇浪中的汪洋大海以及从巨大河流投下来的悬瀑之类景物使我们的抵抗力在它们的威力之下相形见拙，显得渺小不足道。但是只要我们自觉安全，它们的形状愈可怕，也就愈有吸引力；我们就欣然把这些对象看做崇高的，因为它们把我们心灵的力量提高，超出惯常的凡庸，使我们显示出另一种抵抗力，有勇气去和自然的这种表面的万能进行较量。"① 康德想说明的是，崇高的事物一方面须有巨大的威力，另一方面这种威力却不能压倒我们，使我们仓惶躲避，崇高之所以能使我们感到欣喜，正在于我们被威胁，但仍有足够的抵抗力来解除威胁。博克认为，崇高以痛感为基础，美以快感为基础。康德纠正了这一说法，认为美是快感的，崇高却既是快感，也是痛感，是两种冲突的结合；威胁带来痛感，但战胜威胁就体验到快感——崇高。朱光潜先生总结了这种崇高体验："一方面想象力不适应引起生命力遭到抗拒的感觉，这种感觉近似恐惧而又不同于恐惧，因为另一方面理性观念的胜利却使心灵在对自己的估计中提高到一种崇敬或惊羡。所以崇高感是一种以痛感为桥梁而且就由痛感转化过来的快感。"②

二、音乐中的崇高

18世纪下半叶的音乐无疑具有崇高的品格，它是时代精神的忠实体现，时代的本质——双极融合，在音乐中留下了鲜明可辨的印记。

从经验的角度，音乐中的清晰与迷乱这两个要素的合为一

① 转引自朱光潜：《西方美学史》（下），379页，北京，人民文学出版社，1981。

② 同上书，380页。

体，是对崇高的准确体现。我们甚至几乎可以把这两个要素作为标尺，用它来聆听西方历史中的音乐：凡是当两要素鲜明显现并通力协作时，音乐就一定表现出激烈、宏伟等崇高品格；凡是当两要素失去平衡，无论是清晰或迷乱哪一要素占上风，崇高感就必然被削弱乃至失去。

清晰与迷乱的更具经验性的描述，其实就是听觉感知过程中的“容易”与“困难”的体验。对于听觉来说，呈示性段落比较清晰，也容易理解一些，而展开段落容易导致感觉迷乱，产生理解上的困难。崇高感觉的产生不能离开这样两种矛盾的体验，照康德的观点来理解，只有困难才能唤起理性，使人在萎靡的感性状态中猛醒。

在聆听奏鸣曲快板乐章时，展开部旋律的破碎，调性的游移所导致的迷乱，对于任何人来说，都有一个努力调整、使之尽快适应的心理紊乱过程，因而，这是一种紧张、不确定的痛感体验。但是对于欣赏这种音乐的人来说，这种困难并不会支配他，使他逃避，最终放弃聆听，相反，这种迷乱带给他亢奋，他在痛感中感受快感，这种矛盾的体验，导致一种在音乐中才最为鲜明的心理活动——期待。期待，就其本身具有的特性，如不安、动荡、焦虑，说明处于受到威胁的不安全状态，它急切地等待解脱；在另一方面，就其仍在期待而言，表明实际含有对困难蔑视的乐观态度。期待本质上是自信于有足够的抗拒力（否则便不会期待），因而对战胜和解脱充满信心。

贝多芬的许多具有崇高感的音乐，就是最充分地利用两种矛盾心理，而把“期待”体现得淋漓尽致。在展开性音乐段落中，贝多芬常常把人仿佛突然抛进汹涌的大海，一方面毫不留情地使落水者惊恐地在水中挣扎，另一方面又绝不会使落水者完全绝望，以至于放弃求生。贝多芬会让人感受到音乐聆听中的种种困难，但不至于使人完全不知所措；他既不让人听觉太轻松，也不

会使其在困难面前完全畏惧。贝多芬总能想法抓住听者，总是在一个他认为很恰当的时刻在落水者附近扔下救生圈——零碎的和片断的熟悉主题漂游而过，一再鼓起落水者求生的勇气；他仿佛看到了获救的希望，积极地试图去抓住它。但是摆脱困境的道路如此漫长，熟悉的旋律时隐时现，若即若离，听觉似乎已抓住目标，但目标却又转瞬即逝、巧妙摆脱。在经历一番精疲力竭的搏击之后，迷乱终于被澄清，威胁终于被解除，由此，人的凌驾一切、无往不胜的豪迈和尊严感，导致一种精神的飞腾和升华——崇高油然而生。

当康德提出崇高是“无形式”，以对立于美在于其形式时，他所说的“无形式”其实是指心理感受的迷乱体验。在博克的崇高理论中，这种思想已经潜在。博克见出：美必须是平滑光亮的，而伟大的东西则是凹凸不平和奔放不羁的；美必须不是朦胧模糊的，而伟大的东西则必须是阴暗朦胧的。美是线条“通过一种非常缓慢的偏离而变换方向，它从来不迅速地变换方向使人意外或者以它的锐角引起视觉神经的痉挛或震动。”① 康德也认为，崇高“主要在于它的混茫、它的最粗野最无规则的杂乱和荒凉。”这里，混茫、无规则和杂乱的心理印象导致了康德关于“无形式”的抽象概括。②

当康德提出美在于形式，而崇高在于无形式时，他只看到了崇高的区别于美的显著特征——迷乱、不规则，但却忽略了仅仅是迷乱、不规则决不会产生崇高，崇高感不仅仅需要迷乱、不规则、无形式，还要求让迷乱澄清，让不规则变得规则，让无形式显出形式，也即通过否定之否定达到对对象的征服和把握。康德的错误同博克的错误是相同的，他正确地纠正了博克的崇高在于痛感之说，指出崇高在于痛感向快感的转化，然而却未看到崇高

---

① 参见《西方美学家论美和美感》，123 页。
② 转引自《西方美学史》（下），375 页。

也不仅仅在于无形式，而是包含着无形式向着形式的转化。事实上康德所说的无形式与博克所说的痛感是关联着的同一现象：无形式是痛感的形式基础，痛感是无形式的感性体验。因此崇高的由痛感转向快感，也必然是由无形式转向形式，最终通过对无形式的克服和扬弃来获得崇高。

康德的“无形式”绝不是指外在形态。感性在对象面前的不安、焦虑，由于康德崇高思想的核心是主体在对象面前必须生发“困难”的感受，因此无形式、痛感（带来理解困难并导致主体困惑）是崇高的必要前提。以上述思想来看待音乐，奏鸣曲式的展开部无疑是无形式的。从要素分析来看，展开部是对规则的突破，对正常听觉规程的打乱，它总是充满着突然的偏离，意外的跳动；它的调性的不确定、旋律的不清晰、结构的不均衡以及和声的不协和，具有不规范无约束的“杂乱”的形式特征。从听觉感知来看，上面特征必然导致意外、迷乱、动荡不定的心理体验，这种听觉感受伴随着无法固着、难以把握，必然造成压抑主体，威慑主体，使主体不得不“警觉”并从涣散走向振作。由此看来，奏鸣曲的欣赏同面对大海、高山、金字塔的崇高体验在本质上并无二致，康德的自然景观的“无形式”——这造成崇高体验最重要的心理感受：惊愕！完全可以在艺术——在奏鸣曲式中找到同样表现。

从崇高理论中我们已经得知，崇高内含着两个矛盾要素，崇高感的产生来源于矛盾的冲突及其相互转化，很显然这种情况对于西方双极结构的音乐是非常典型的。更进一步看，既然存在着两个要素，就必然要表现出三段模式，矛盾的冲突转化一定要在三阶段的过程中才能显现。奏鸣曲式是三段模式的最高体现，它的各个部分具有最少的独立的并置特征，具有最多的关联着的互相否定特征，这种形式或结构特征赋予奏鸣曲式以最大的表现崇高的可能。

既然奏鸣曲式具有三段模式的结构特征，依据形式表述与思想表述同构的观点，崇高体验必然隐含着一个三段式结构，这个三段结构必然同奏鸣曲式具有非常相似的运动方式。视觉崇高感具有突发性、瞬时性，然而这种心理体验的不假思索特征，并不能掩盖它仍然具有过程性和历时性。同音乐相比，视觉崇高仿佛抛开了第一环节，而径直面对着“无形式”、痛感、迷乱（第二环节）（这也难怪历来的崇高理论总是容易紧紧盯住这些要素），但崇高的实现本质上不能缺少三个环节。崇高的心理体验必然经历：形式——无形式——形式，或，快感——痛感——快感。在狂暴大海的风浪面前人们直接感到惊愕或意外，这表明人们预先已有平静大海的意象，否则“惊”从何来；人们一定预先已有一种“形式”样式在胸，否则如何能产生现在不规则、迷乱的“无形式”感受；在获得痛感并感受到威慑之前必然是平和安全的心灵状态，否则摆脱威慑，痛感向快感转化便没有必然的根据。如果说，视觉崇高感的三个环节是隐匿的，音乐崇高感的三个环节却由于音乐本身时间和过程的特殊性而异常清晰；如果说，视觉崇高感完全是“心境”的结果，这种感受的物质客体（指自然景物）并没有呈现出三个环节（三环节纯粹是主观的），而音乐却不仅是“心境”，它还是人的创造物。因此，由于音乐不仅在感性聆听上具有崇高的品格，而且在形式上具有非常清晰的理性结构（两要素、三环节），我们完全可以说，音乐不仅能够具有崇高，而且表现出最完善的崇高。

无论是双极结构的音乐还是康德眼中的自然景观所生发出的崇高感受都是时代精神的结果，这种时代精神具有某种结构，并且正是时代精神的结构决定了这一时代音乐的结构和审美——崇高美感的结构。时代精神弥漫于整个时代，充斥于瞬息变幻的社会，无所不在地淫浸于观念意识，然而在表层的变动不居的背后隐藏着深层结构，这个结构理所应当地在时代精神的最高体现，

观念意识的最高抽象——哲学中得到提炼和清晰的表述。与双极结构音乐和崇高美感具有内在同构关系是辩证哲学，它的结构是：肯定——否定——肯定（否定之否定），清楚的表现出两个对立要素、三个环节和历时性的结构特征。很显然哲学的公式完全对应于稳定—不稳定—稳定的音乐的公式，和（快感）—痛感—快感的崇高感受的心理体验过程，并且是更抽象、更概括地对双极结构音乐和崇高审美的更本质地表述。

启蒙运动时期的时代精神是人的勇气和尊严，是驾驭、把握和支配对象油然而生的乐观和自信。要证明自己的无往而不胜必须自己在自己面前树立起一个强大的敌手，这个敌手威慑着自我、压抑否定着自我，然而我最终战胜了对自我的威慑和否定，在对否定进行否定的过程中我感受的成功和胜利，看到了自己的本质力量，因而通过一个理性过程（树立—征服）实现了人性的升华。无论是音乐中的迷乱，或是崇高体验中的痛感，本质上正是在人的心境中培育起来的“敌手”，但它们不过是为了体验“胜利”的喜悦，品尝自我升腾超越的奇幻而设立的。否定必须设立，人性的实施不能没有这样一个安排，虽然它存在的唯一理由只是召来对自身的否定：迷乱或痛感本身毫无价值，它们的价值在于迷乱被澄清，转化为清晰；痛感被解脱，转化为快感。时代精神的本质是人的存在状况的本质的反映，它是主宰的、支配的，它要使一切精神存在无一例外地服从、外化体现它，使一切精神现象无不打上时代的烙印，这尤其鲜明地体现于精神的主动创造——体现在观念意识的艺术、美学以及哲学之中。

三、实现崇高（b—B的演化）

崇高的本质在于对立要素在三阶段过程中的矛盾运动，它在外在形式上表现为具有否定之否定结构意义的ABA，从心理感受上表现为清晰—迷乱—清晰，这种体验的客观基础在于乐音运

动的稳定—不稳定—稳定的多样统一的逻辑规律。

就纯器乐音乐而言，崇高感实现于最高级别的稳定与不稳定的对立统一，这里讲的 ABA 不一定是指某种曲式结构，它指的是最高的稳定与不稳定音高结构观念，西方音乐朝向这一目标的运动是一个崇高理想的实现过程，这一过程在贝多芬那里发展到最高峰。

就崇高感来说，三段环节的中间部分，意义非同小可，而从西方音乐形式发展来看，B——不稳定力量的逐渐形成意义也特别重大。因此，关注 B 的演变发展具有特别的意义。

B 来自于何处？在前面（第 28 页图 1—7）的论述中曾提到圣咏中的微小的波动，认为这个波动中已经包含着西方音乐形式构造的最高法则。

把图 1—7 中微小波动的那个 b 与奏鸣曲式的 B 进行对照，不难发现，在体现稳定—不稳定—稳定这一原则上二者没有什么区别，它们都经历了肯定—否定—否定之否定的三阶段运动，都具有偏离—回归的表现特征。但是一个重大的差异也是显而易见，这就是，在 aba 中，b 被视为非结构、装饰性的，它依附于结构音 a；而在 ABA 中，虽然 B 在效果上不稳定并仍然倾向于 A，但却获得结构意义。在结构中 B 是独立元素，与 A 平行地共同构成结构。在第一种情况，音乐结构是单极的，在第二种情况，音乐结构是双极的。第一种情况音乐的基础框架是由一个元素支撑，第二种情况音乐的形式大殿是由缺一不可地两个骨干元素构成。

上述的 aba 与 ABA，就其体现出同一原则（稳定—不稳定—稳定），ABA 是 aba 历史发展的结果而言，似乎只表现出“量”的差别，然而当 aba 发展的不断积聚，稳定—不稳定—稳定发展达到一定的“量”的程度，ABA 所代表的多样统一就同以往的多样统一有了根本的区别——三段模式发生了质变。站在双极结

构的立场，aba 是表层的变动，ABA 是深层的约束力；稳定—不稳定—稳定原则从表层向深层的潜沉下移即是 aba 最终抵达深层所带来的“质”的跃迁。

aba 与 ABA 的差异主要可以通过 b 与 B 的差异来观察：b 是弱小的、依附的（非结构性的），而 B 已成长壮大（成为独立的结构要素）。可以这样说，双极结构的演进——也即崇高的实现过程，就是 b—B 的演化；b 如何从一个非结构性存在变化为独立的结构要素 B，不但是一个饶有趣味的观测目标，而且也成为一个深入了解西方音乐历史发展的重要关键。

下面进一步观察 b 与 B。

b 意味着什么？b 意味着自然本能，感性追求，它要竭力摆脱结构的束缚，冲破单调的 a 所维护的静止，为呼吸自由的空气和体验活的感性生命而设法造成偏离。

B 意味着什么？B 意味着理性，一种控制和支配势力。B 也是一种偏离，但作为深层结构要素，它体现出对感性自由的某种抑制。

从中世纪到 18 世纪下半叶，aba 到 ABA 的发展经历了一个有趣的颠倒：在 aba 中，a 体现为抑制势力，禁欲势力，它对感性的躁动——非结构的 b 严加监控（在圣咏中是通过对 a 的强调来体现）；而在 ABA 中，B 体现为抑制势力，它以迷乱抗衡清晰，以痛感削弱快感，代表着一种理智要素制约着 A，使 A 保持着某种不能超越的限度。

在西方音乐历史的一个漫长发展时间中可以说都是稳定与不稳定音高关系不断调整、加强的过程。在前面的分析中我们已经看到，早在宗教圣咏中不断要求歌唱的音乐与同音吟诵“念”的音乐相比，稳定与不稳定的对比已经有了最初发展；从三六到五八结构和弦显然又是一个重要的发展时期（见例 2—7）；而外声部的平行三度（十度）到五度（十三度），形成原位和弦的四五

度低音进行（见例 2—12），显现出近代和声思维的萌芽，这是向双极结构的 ABA 推进的很关键的一步。

大小调体系的功能和声进行的雏形早在十六世纪即可经常见到，虽然在外在形态上它们已与近代和声相似，但由于仍轻浮于表层，而未能获得深层的结构力量，因此它们在本质上是散漫、无明确方向的，这是与后来成熟和声语言区别之所在。

稳定—不稳定—稳定的继续深化是在继表层的和弦主、属形式之后，把主、属稳定与不稳定关系下潜深层，推广到曲式。在巴罗克器乐的二段式中，在调性布局这样一个更深层次上，主调—属调—主调结构初见轮廓，稳定—不稳定—稳定在宏观水平上显现。然而，不稳定因素还没有真正在结构意义上发挥着作用。直至 B 发展成熟，稳定与不稳定的前期发展可以说是受感性驱使，都是受求变本能的支配。由于人天生具有一种厌恶单调，喜好丰富和追求变化以取悦感官的强烈倾向，因此不稳定的非结构因素就成为一种活跃的、寻求变革的积极动因。直至维也纳古典乐派的形成之前，在向 ABA 的演变中，稳定—不稳定—稳定仍然处于量的积聚，在 b—B 的历程中，不稳定因素还没有产生质的飞跃。在成熟奏鸣曲式形成前的三段式中的三个部分的中间部分还不具有自身否定的品格，三个部分各自的隔绝导致并置。并置本质上是感性需求，受求变心理支配，从一个部分换到另部分目的是避免单调，满足感官所需的变化。这是巴罗克组曲、变奏曲、回旋曲所共同具有的特征。

感性需求的求变心理由于仅仅是为了制造变化，避免单调，所以只需提供一些表层的变化即可实现。它通过矫饰的旋律，华丽装璜的和声，主题的不断并置变换，轻柔地触动着感性表层的肌肤。新兴阶级的艺术理想——崇高的实现，是以不稳定因素的跃迁来实现的。b 在经历了一个漫长的发展过程之后，终于以 B 的脱颖而出迎来了新的时代，B 绝不再仅仅是满足求变心理，或

者说不再仅仅是为了防止单调以取悦感官。崇高的信念摈弃浅显和轻薄，追求严肃和深刻：它不再是对感性的轻柔地安抚，而是对感性的强暴地震撼；不再是仅仅以“变”讨好感性，而是以“乱”制约感性；它不再使感性松弛萎靡而沉溺于有限之肉体，而是给感性以痛感，使其振作，向无限之精神飞升。

aba和ABA都表现出“树立—征服”的活动特征，最终都由于“对手”的被征服，而获得对人的本质力量的肯定性体验。但是，对手的不同，显示出人性的两个方面：作为对立面，b是纤弱的，B是强劲的；b是表层、外在的，B是深层、内在的；b是非独立的，它是被动的否定，b的被排除及其a的回归更多是本能的力量；B是独立的，它是主动的否定，它的出现以及最终被否定不再是盲目和偶然，而是灌注了理智和信念。弱性的三部形式实现了人的感性本质，它体现出人安于有限和品味肉身的享乐现实人生观；而强性的ABA是人的理性本质的实现，它倾心于感性理性、有限之无限的双极融合，是人的对虚幻精神执着追求的理想主义本质的体现。

b—B的历程，随着社会舞台主角的变易，表现出人的发展和观念意识不断演变的历史轨迹。新兴阶级在思考着人性完善的新的可能的样式，历史之鉴，似乎只给他们留下了一种选择的余地：这就在AB双极抗衡中找到和建立起清晰与迷乱调和，感性与理性折衷的理想人性的新模式，这个模式在18世纪德国的音乐、美学和哲学中得到充分表现。

第四章小结

双极结构具有着调和的实质。但是这种调和决不仅仅是音乐形式的，它是时代赋予的，是时代精神的体现。本章着重探讨了双极结构与时代思潮的内在联系。

首先，作为一种新兴的“第三风格”，双极结构的音乐完全体现了脱颖而出的“第三等级”——新兴市民阶层的艺术理想。第三风格的出现可以被认为是一次历史的总结，它是音乐历史上两种极端倾向——抽象和愉悦风格的调和的结果。这种风格与新兴阶级站在“禁欲”与“纵欲”的中间立场完全吻合。

双极结构音乐产生的时代背景是启蒙运动。启蒙运动在德国产生了精神领域的两个重大变革：一个是哲学革命，一个是音乐革新。德国启蒙运动是带有调和和折衷特征的思想运动，这种调和折衷在德国启蒙运动的具体成果——哲学和音乐中得到体现。当把音乐进行高度抽象，使其显出“二”的对立统一特征时，哲学与音乐在结构上的同一性就显示出来。

德国启蒙运动调和的一个重要方面是感性与理性的调和。感性理性的分裂导致人性的分裂，而寻求完善人性的重要途径也就是弥合感性、理性的破裂。很显然，音乐中的双极结构完全服从着时代精神的追求，它以其对立统一的形式构造，形成了一种感性理性均衡协调的完美风格。

本章最后着重分析了新兴阶级的审美理想——崇高，以及它与双极结构的必然联系。须指出，崇高审美的心理过程与对奏鸣曲式的接受过程具有对应性；崇高审美实质上也是由两个对立要素，三个发展环节构成，它也具有着调和两种对立要素的本质，时代的美学思潮和艺术追求是完全一致的。

第五章　两种理性的冲突

最符合理智的，莫过于这种对理智的否定。

我们的一切推理都可以归结为向情感让步。

——布莱斯·帕斯卡尔：《思想录》

迄止19世纪下半叶，“理性”在西方一直占有着不可撼动的至尊的地位。经常的情况是，尽管人们在观念意识上完全不同，选定的方式和途径也尖锐冲突，但却似乎都希望达到同一个目的：都把理性当作自己的最高追求。

正是由于此，在学术研讨中，“理性”一词颇为含混。这是一个可以从多角度，从不同层次来理解的，无论在内涵或外延上都可能存在极大差异的概念。根据本文中对理性的历史观察，在西方历史上存在着对立的双重理性。这就是基督教的宗教理性与后来反教会的人文主义理性。前者是对感性、对肉体，也即对世俗生活极端蔑视的超验理性；后者则是相信感性、相信现实生活，一切以活生生的人的真切感受为基准的经验理性。这是两种完全对立的理性观，也是两种完全对立的生命观、宇宙观。① 音乐历史发展中的二元冲突，如果换一角度来看，也是同一旗号下的两种理性追求的冲突。围绕着冲突着的理性来考察西方音乐的历史，又可以看到一些新的有意义的现象。

本章主要涉及西方音乐中的浪漫主义时期，但在论述方式上

---

① 从哲学角度来看，西方存在着自柏拉图、亚里士多德、奥古斯丁到笛卡尔、康德、黑格尔的理性哲学传统。然而在这一理性传统中，却存在着很难相容的对立。从笛卡尔开始，理性哲学开始分化。哲学由探讨本体论，转而开始讨论认识论；从唯理论转向经验论；由客观转向主观（从证明上帝的存在到“我思故我在”）。

却选择了一个特殊的角度。我们首先论述浪漫派音乐的内容和形式问题，继而在整体的宏观历史比较中展示两种理性的冲突。

第一节　浪漫主义音乐的理性特征

根据一般的理解，浪漫主义音乐由于其具有强烈冲动的情感而表现出明显的感性特征。然而这并不一定与本节的标题相矛盾。

对于浪漫主义，依据于人们的观看角度的不同，既可以看到理性的一面，也可看到到反理性的一面，两种观看都有正确的一面。哲学家伯兰特·罗素看到了这一现象，他指出："就哲学而言，浪漫主义可以说是在两个相反的方向施加影响，首先对理性过分强调……但在另一方面，贬低理性同样是浪漫主义的一种表现。"① 罗素这里提到的就是两种完全不同的理性的概念。就本节所选定的特殊角度而言，这里理性的含义基本上仍是启蒙运动提出的理性的含义，虽然在新的时代条件下它又有了新的变化。

启蒙运动意义上的理性有一个重要特点，这就是：相信经验、要求与现实生活发生关系，这样一种思想的背后是相信人的理性的巨大作用。无论是文艺复兴的反教会，启蒙运动的反封建（当然同时也反教会），还是浪漫主义的对现实社会环境的不满，都没有脱开对完美的现实生活的追求，而这种对美好生活执著追求的共性，正是我们所理解的理性精神的实质。可以看到，这里理性一词是指一种信念或一种世界观，一种对待生活的积极态度，它与另一种世界观或人生信念——逃离和否定现实生活的消

① 伯特兰·罗素：《西方的智慧》，309页，北京，世界知识出版社，1992。

极态度——截然对立。当罗素强调浪漫主义的理性特征时，他无疑是从生活态度和世界观的角度来看待浪漫主义的。相信经验也就是相信自我，相信人的具有自我完善和实现自我追求的无限能力。理性的生活态度必然潜藏着人的对自己的乐观和自信的态度，即使浪漫主义者常常表现出悲观失望，回避现实生活的特征，他们在骨子里仍然是自信的，仍然抱有如罗素所说的那种天真乐观的信念："认为只要对遇到的问题稍为认真用心，我们的一切困难就会一劳永逸地解决。"① 理性的人生态度总是对生活抱有希望和充满幻想，它呼唤光明，相信未来。罗素明确地指出，"一般的乌托邦观点，无论是纯智力方面的，还是有关社会问题的都是典型的浪漫理性主义的产物。"②

所有浪漫主义者其实都是对现实的极度关注者。浪漫主义者在心底里都极度渴求人类自由平等、公正幸福的现实生活，都对人类的美好生活抱有着深深地憧憬。浪漫主义者所表现出的一切所谓逃避现实其根源都在于太多地盯住现实，正是刻意于现实，而现实又远不如人意，浪漫主义才表现出悲观情绪。但是浪漫主义的悲观只是对现实的悲观，对自己所处的社会环境的悲观，浪漫主义还远不是对自己、对人类自身理性信念的悲观；浪漫主义也并没有认为悲观是不可更改的，他们还在期盼，还在等待。浪漫主义的理性特征在于，认为社会和人类的现实状况可以改变：只要以一种合理社会来取代一种不合理的社会，幸福就会临降。因此，浪漫主义者大多是激进的思想者，他们往往把社会制度作为自己的不可共处对立面，鲜明地表现出"对社会约束的反抗"。

音乐中的浪漫主义具有着上述浪漫主义普遍具有的共同理性特征，但又有一些新特点。在音乐中，浪漫主义体现为西方理性时代音乐文化发展的顶峰和最后阶段，这可以从两个方面看出，

---

①② 《西方的智慧》，309页。

第一、如果说二元化的调性结构是西方理性时代追求的最后结果，浪漫主义音乐就是把这种结果推广到极限而走向反面；第二、如果说让音乐接近生活是西方理性时代的最重要追求，浪漫主义音乐的高度情感性则达到了使音乐最大地涉于现实，在表达最逼真、最具个性的人的喜、怒、哀、乐等情感方面，浪漫主义音乐是不可超越的。① 浪漫主义音乐是西方理性音乐的最高体现，它既把理性音乐推向高峰，又导致其走向否定——引导出音乐中的非理性。事实上，二十世纪现代音乐非理性思潮对理性的攻击，其锋芒所指的正是：音乐中的浪漫主义。

音乐由于自身构造的非物象、非概念的特殊性，而比之其它艺术表现出更大的抽象性。音乐的特殊性本来应该把自己封锁在纯粹的感性状态，它不可描绘、不可述说——只能感受。浪漫主义音乐的理性特征在于：它要竭力冲破音乐构成的特殊性，冲破自身感性状态的限制，要物象化、概念化，要描绘和述说。浪漫主义音乐的发展与理性——注重主观经验，涉于现实——的发展同步平行，它要把感性的音乐提升到物象、概念化水平，使之可比喻、可联想、可描述，从而把抽象的乐音运动，通过主观经验，幻化为栩栩如生的现实画面。浪漫主义音乐的情感并非人们所想的纯粹感性状态，而是已贯注了不为人们所察觉的理性因素：它浸透着主观经验，不再是抽象情感，而是可知可辨的具体情感。理性时代艺术美学的最高成就即审美移情论，所谓“移情”就是在“死的”、纯粹客观对象中主观地移入活的人的经验、人的生活。浪漫主义音乐最为成功地在主客体之间进行沟通，它

① 这里，理性与情感并不构成矛盾，浪漫主义的理性特征正在于它的高度的情感特征。这里的“理性”不是有关情绪的，不是心理状态，而是世界观或人生信念。文艺复兴以来的崇尚科学，与艺术中的崇尚情感，从世界观角度看，其实质完全一致。这样来看，前面引用的帕斯卡尔的“我们的一切推理都可归结为向情感让步”，就不难理解。而帕斯卡尔的另一句话：“最符合理智的莫过于这种对理智的否认”，表述的正是两种不同的“理智”之间的冲突。

把人们在现实生活中所具有的经验不可思议地植入到物理的对象客体，从而使人们在对象中感受到自己熟悉的，为经验所认可的，在实际生活中所遭遇过的体验。浪漫主义音乐的情感就其最强烈、最打动人心而言，必然是最为人们所熟悉，最接近人们对生活的真实的内心体验，因此这是一种现实情感，一种经验情感，这种情感伴随着理性的发展，伴随着经验的抽象、拣选、划分，从混沌到清晰，从一般到具体，从普遍到个别而渐渐显出。

由此可见，浪漫主义音乐极度的情感特征并不能掩盖它是理性音乐最高体现的实质，浪漫主义音乐的情感特征就在于它急于表达、传递，急于走出音乐本身之外，以个别化、具体化、物象化，和与语言概念发生关系来实现自己，它要把握音乐，让音乐处在自己的生活之中，与经验和现实存在中的我息息相关。

对于人类来说，对世界的理性把握的高级形式依赖于通过具体实物和概念来实现，离开物象和概念，人们只能处在一种不知不辨纯感性状态。浪漫主义音乐的理性特征在于它空前绝后（迄今为止）地达到了对音乐进行理性把握的高级形式，它把音乐前所未有地提升到物象化概念化的最高水平。

毫无疑问，浪漫主义音乐具有最高的形象表现和可概念化特征。① 浪漫主义音乐的强烈而富于个性的情感对知觉是一个极大的“诱惑”，人们禁不住要产生联想，要在脑海中形成零星片段的画面，它不可避免地被概念化。把音乐转化成概念，这并不像现在的一些人认为的那样是凡夫庸人所为，也并非是理论家评论家一厢情愿地恣意渲染，而是作曲家本人在创作乐曲时脑子里事

---

① 音乐美学中经常可以见到关于音乐形象到底是作品本身所有的，还是听者主观虚构的不同意见的争论。这里我们庆幸地跳出了这一美学争论的泥潭。我们并不关心音乐形象到底是虚构的或是本身存在的，即有关真实与否的问题；而是关注音乐形象化与概念化可能与否的问题。在我们看来可能与否的问题是无可争议的。

实上就装有这些，在很大程度上作曲家的创作灵感依赖于经验中的情景和概念。正如哈罗尔德．C．勋伯格所说：“在19世纪的音乐家中很难找出几个不认为乐曲的含义远远超出写出的音符之外的，哪怕是以理智坚强著称的舒曼夫妇、约·阿希姆和H．V．比洛也是如此。”① 浪漫派作曲家并不象现在的一些人那样惧怕音乐具有了概念的基础，而是毫不掩饰地把音乐与概念联系在一起。

舒曼在写完《幻想作品集》中的“夜”这首乐曲时，高兴地发现在这首乐曲中包含了一个在欧洲流传的故事“希罗与连德尔”的主要情节。在给克拉拉的信中舒曼写道：“当我弹这段音乐时，我无法不这样想，开始连德尔投身到海中，希罗在呼唤他，他在答应，跟着是连德尔和波涛博击的情景，最后安全抵达。”② 作曲家是这样做的，理论家评论家尽自己想象力之所能也不是完全凭空。V．比洛为肖邦二十四首前奏曲逐一起名，并为每一首进行详细逼真的文字描绘；非常单纯的门德尔松的《无言歌》也未能逃脱被概念化，哈魏斯（H．Haweis）在《我的音乐生活》一书中“对每首无言歌都有长达三页的十分吓人的分析，其中无不充满灵魂、精神、天国、欢乐、凯旋和荣耀等字眼。”③ 此外，使人可联想的相当著名的例子还有，柏辽兹为自己的交响乐所作的精彩注解，他在《回忆录》中写到：我的音乐总谱是在维吉尔和莎士比亚的授意下写出来的。对音乐进行的所有概念化描述或许是讨厌的，使人反感的，但是正如前面所说，描述的真实与否并不重要，重要地是描述毕竟是可能的，是由音乐作品本身为其提供。人们不可能完全主观地凭想象对任一作品进行概念化描述；显而易见，巴赫的赋格和威伯恩音乐所具有的

① 哈·C·勋伯格《浪漫主义及其统治》，转引自《音乐译文》，1981（4），118页。
② 同上书，118页。
③ 同上书，118页。

表现特征就极难予以形象化描述。

浪漫主义音乐总是力求把音乐与生活联系在一起，与人们的日常生活靠近，这种倾向必然使它们努力地脱离音乐的纯感受（不可言述）状态，而与语言概念——与文学、戏剧和诗歌融合。浪漫主义音乐同文学的紧密联系并不是偶然的。浪漫派作曲家大多具有较高的文学素养，这并不是仅仅说他们喜欢文学，或者喜欢把音乐用文学性的语言来描述，而是说浪漫主义音乐本来就具有语言概念的内在本质。① 音乐的语言化是由浪漫派音乐家的理性倾向所决定。音乐的理性特征——要求介入现实，要求可传达，可交流——越鲜明，乐音符号的所指相对明确和语义化，音乐要求突破特殊语言，向着可概念化方向转化的趋向就越强烈，越不可避免。标题音乐，音乐的戏剧化、故事化体现着浪漫主义音乐发展的顶峰，也是文艺复兴以来音乐要求走向生活，要求可传达、可交流，要求从纯粹乐音中走出来与经验现实、与人沟通的最高阶段。在这一最高阶段，音乐自身常常由于其特殊性再也无法胜任理性提出的语义化和可概念化的要求，而不得不以的概念本身——以标题，以对音乐叙事的文字提示——来实现音乐的传递和交流。也是在这一阶段，理性的过于专横导致其走向反面，浪漫主义音乐朝着自身的否定方向转化——非理性的种子已孕育其间。

理性的真正本质是人对自己的乐观自信，浪漫主义者大多具有这种自信。青年李斯特曾报定着对世界的唯物主义见解："对社会充满乐观，相信人类的进步，相信艺术家具有善用敏锐眼光

---

① 在《音乐语言》一书中，D. 柯克指出，"无论如何，我们不能否定至少从1400年以来，作曲家都自觉或不自觉地把音乐作为一种语言来使用。"音乐的语言化表现音乐符号与表现内涵并不是任意的，而是具有相对固定的对应性。这正如柯克指出："你见过谁把弥撒中的《复活》写成缓慢轻柔的小调音乐？又有谁把《十字架》写成快速响亮的音乐？……在调性轨道内，作曲家永远都要受到某种法则的媒介的约束，这些法则和语言相似。"（见《音乐语言》，22～24页，北京，人民音乐出版社，1981。

在今天的黑暗中看到未来曙光的‘先知’作用……在否定和批判今天的同时，对未来更充实，更有价值的生活报着乌托邦似的幻想。”① 理性乐观主义笃信人的力量，他们相信人无所不能：人能改变社会，改造自然，人能征服横放在自己面前的一切对立面。理性的自豪来自于对外在于自身的对象的把握：科学理性主义自信于人的智慧，依仗着科学，人气吞山河地企图把握自然世界；哲学理性主义（如黑格尔）豪迈地宣称，他能够把握人类社会历史的过去、现在乃至将来；浪漫主义音乐的理性特征也在于它满足了理性的强烈的征服意识，音乐理性主义就是把音乐作为对象，把它置于人控制之下，“据为己有”，把本来是“死的”物理对象变成“我”的，变成主观的情感和生活世界。如果音乐外在于我，它是一个独立的与我无关的世界，这是对自尊的人的蔑视和挑战，它显出人的“无能”。文艺复兴以来的西方音乐发展的总趋势，就是要把握音乐，把音乐主观化、人性化，把人情移入音乐，把音乐随心所欲地置于人的支配和观照之下。

人对对象把握的重要标志之一是能否描述对象，人们能在多大程度上表述对象，常常表明人们能在多大程度上支配和把握对象。理性主义的科学是以对自然世界的表述——发现物质世界的规律，显示科学的威力；哲学理性主义是以对人类世界的表述——发现社会发展的规律，来表明自身的强大。对于音乐理性主义来说，音乐的把握也必然是以对其的可表述来体现：音乐的情感追求，音乐涉于现实的追求都必然地加强着音乐的可传递性，可理解性，也即提升了音乐的语言转述能力。理性主义音乐必然导致音乐的可概念化：只有对象的可述说、可描绘才能证实人对对象的真正占有，才是对人的自身能力的真正肯定；只有达到了音乐的可述说阶段，才表明在音乐范围中，人的发展告别了

---

① 米尔斯坦：《李斯特青年时代艺术观念形成的探索》，载《音乐译文》1980（3），63页。

不可言述的“低级”的感性阶段，而进入了一个“高级”的理性时期。①

第二节　浪漫主义音乐的反理性特征

浪漫主义音乐的理性特征反映于音乐的“内容”。浪漫主义音乐由于常常具有可概念化特征而大有“内容”可言。这里，内容有两层意思：第一、大量的浪漫主义音乐都可以写成文学故事，并且非常贴切（想一下V．比洛对肖邦E小调第四前奏曲一小节一小节的逐字讲解，以及经常听到的对里姆斯基—柯萨科夫音乐的精彩描述。）；第二、浪漫主义音乐所具有的亲近现实的倾向，它的鲜明的情感内容。

但是浪漫主义也是正如罗素（包括其他许多人）所认为的，是“贬低理性”的。浪漫主义音乐的反理性特征在音乐的形式方面充分表现，正象P.H. 朗格所说：浪漫主义在目的上并不是非理性的，“只是在它们的手段上是非理性的，……浪漫主义音乐与古典主义相比较只是在形式和秩序方面是不守法的……”② 浪漫主义音乐的非理性特征是针对古典主义音乐形式的理性与逻辑。同古典主义音乐比较，浪漫主义音乐与古典主义音乐虽然具有相同的结构原则，然而古典主义要求结构的清晰和严谨，浪漫主义则竭力突破结构的理性约束，以换取他们渴慕的自由。古典主义的形式逻辑注重整体性，注重要素之间的关联，对于古典主义而言，没有什么要素能够游离于整体。浪漫主义音乐在形式上的反理性特征首先表现在整体原则的松动，单个要素自身的独立

---

① 作为完全相反的情况，非理性的现代音乐放弃了对音乐进行任何描述和概念化的可能。现代音乐明确表示出拒绝主观对音乐进行把握，不可言述并不被看作是“低级”的，反而是其全力追求的目标。

② P.H. 朗格：《19世纪西方音乐文化史》，9页，北京，人民音乐出版社，1982。

价值得到越来越多关注。

在浪漫主义音乐中，稳定—不稳定—稳定的音乐形式的整体原则由于单个要素地位的上升而得到了削弱。这其中有，单个和声效果，和弦自身的富于个性的特色削弱了传统和声的功能意义；主题或旋律的增加，这种吸引听觉注意的音响效果削弱了句段关系的凝聚力，导致一种分散的后果。在浪漫主义音乐中，由于整体性关系的削弱，个别性突出，使音乐形式的结构变得复杂；一方面是结构趋于松散，另一方面是非结构要素，如多变的节奏、繁杂的织体、色彩性和声，以及华丽的乐队配器非常活跃，在这些表层更细微多变的非结构因素上浪漫主义倾注了极大的热情。

就音乐形式而言，可以看到，形式关系越单纯，形式的理性特征越明显；而形式关系越复杂，形式的非理性程度较高，音乐外在的感性情感特征往往比较鲜明。阿恩海姆说过："在运动行为中，显出行为的式样越复杂，这些式样的"人情味"就越浓。"① 早期中世纪宗教音乐和20世纪现代音乐都具有缺乏"人情味"的共性，这显然与它们追求简洁和单纯的形式理性特征相关。与抽象性音乐的形式理性相对照，浪漫主义音乐通过尽量挣脱形式理性的束缚，在形式的复杂关系中体味生活的丰富和自己内心情感的多样。

我们说古典主义音乐形式具有较高的理性程度，也是在说这种音乐形式的可理解性程度较高。迄今为止的调性音乐理论大多是以古典音乐形式为范本建立起来的。从理论方面（而非具体实践）似乎并没有反映出浪漫派音乐在形式上的新建树，或者说，浪漫派音乐的贡献，它的鲜明的情感表现特征缺乏（至少是到目前为止）相应的有条理的形式概括。浪漫主义在形式理论上的建

---

① 鲁道夫·阿恩海姆：《艺术与视知觉》，558页，北京，中国社会科学出版社，1987。

树远不如它在美学理论上的建树。浪漫主义音乐的和声——变化和弦、色彩和弦、远关系转调和调性对置——来自于音乐“之外”的表现要求，它可能有一个内容表达上的理由（作曲家可以言述的某种情景、画面、情绪的需要），但却不见得有充分的形式逻辑上的理论根据（虽然理论家们一直在努力寻求）。十九世纪表现出前所未有的音乐风格上的个性化：肖邦风格、柴科夫斯基风格使人一听便知，但风格的形式基础问题却是一大难题；在风格问题面前，我们往往只能陷于一种感觉状态，我们只能非常有限地描述风格差异的形式原因，因为风格差异主要是由音乐形式表层非常细微的非结构要素构成，理论很难令人满意地把握住这些非常感性化的形式要素。

在浪漫主义音乐形式构成的重要要素——旋律中，浪漫主义音乐的非理性特征体现得尤为充分。众所周知，旋律对于浪漫派音乐具有至高无上的意义，然而也正是旋律与理智最疏远。在西方音乐中，和声学、对位法、曲式学等都得到系统的理论的描述，惟独旋律学至今还不具有独立学科应该具有的清晰的理论轮廓。不仅如此，旋律甚至根本被认为是无法理论化的，它完全是灵感的产物。F. 库泊兰说：主题是天赐的礼品，不知道它来自何方。斯特拉文斯基认为：创造旋律是一种天赋，也就是说这种能力是无法靠学习来加以发展的。浪漫主义的旋律无疑具有最为强烈的感性特征，它听凭感觉的支配，难以对其进行形式化描述。相比之下，巴赫赋格的主题常常是可分析的，具有清晰的线性逻辑特征；十二音作品的“旋律”更是可以描述，每一个音都有它们的出现的理由，都包含着作曲家的考虑。

正如音乐内容的理性程度高低以可描述程度来判明那样，音乐形式的理性程度的高低也是以可描述程度来体现的。理性程度高的音乐形式由于其形式要素关系单纯，要素之间的依附性与关联性较强，往往可能有较高的概括性，因而可抽象，可理论化程

度较高。有人曾对西方音乐历史中不同时期出现的形式以视觉图形进行了如下的抽象概括：（见图 5—1）

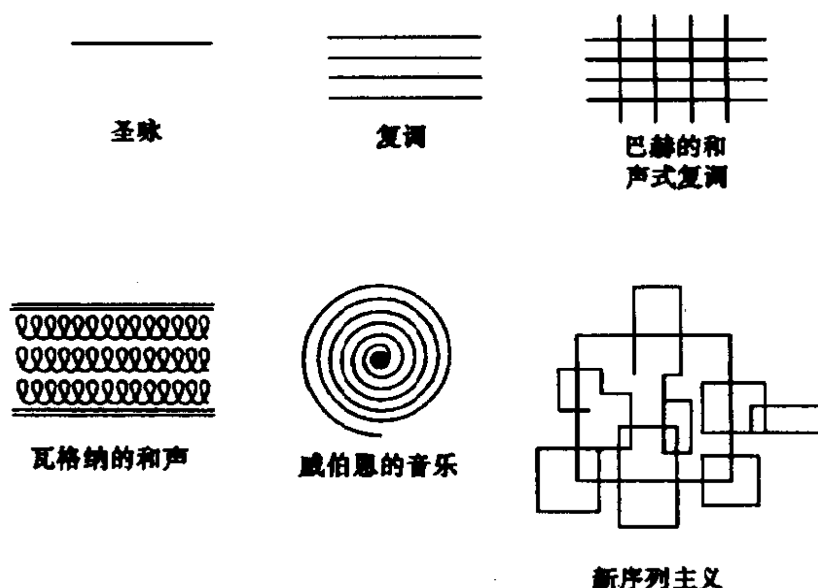


图 5—1

很显然，上述情况多是理性程度较高的音乐形式，他们往往素材有限，材料集中，关系单纯，因而它们的可符号化、可描述，也即可把握性较高。比较而言，复杂多变的音乐，与现实的经验世界以及世俗情感有过多瓜葛的音乐却很难想象能以这种方式来概括，它们努力地想从形式束缚中逃脱，游离于理性把握的企图之外。正如在音乐内容的理性特征中，概念化述说的正确与否并不重要，重要的是可以被概念化。同样，在音乐形式的理性特征中，上面的图形概括的准确性并不重要，重要的是具有图形概括的可能性。

浪漫派作曲家和浪漫主义音乐的美学爱对音乐的内容夸夸其谈，这引起对音乐形式有偏爱的人们的反感；而抽象派作曲家和现代音乐的美学对音乐形式的繁琐地“絮絮叨叨”，又引起对音乐表现内容极其关心的人们的讨厌。这里，出现了一个很有趣的情况：不管是浪漫派还是现代派，都回避了自己的难言之隐，并

且都找到了自己的感兴趣的话题。这并不奇怪：浪漫主义的夸夸其谈是由音乐内容的理性特征——可概念化——所决定；抽象主义的絮絮叨叨是由音乐形式的理性特征——可理论化——所提供。浪漫主义在谈论音乐时，总是不知不觉地陷于音乐之外，沉湎于文学，总是加入太多的主观想象，而对形式问题则是浮光掠影，一带而过；而抽象主义在谈论音乐时，总是非常自然地陷于音乐形式，注重分析，总是太理智，太“不艺术”地面对音乐。同样是在谈论贝多芬，勋伯格竟然能在贝多芬作品的主题中做出技术文章，而柏辽兹在“论贝多芬第九交响曲”中大半篇是文学描述。20世纪具有形式主义倾向的作曲家亨德米特对浪漫主义内容美学深为不满，批评它们“宁愿探讨那些最基本的东西，而不探讨这些和他们真正密切相关的东西。”① 亨德米特这里所谓“密切相关”的东西，指的正是音乐本体——形式。

浪漫派作曲家在形式问题上似乎最少费心，他们很少把作曲视为一种技术。调性的形式结构提供了构筑音乐的现成的基础模式，他们最少地为缺乏方法和手段而深感不安。然而抽象作曲家则为方法和手段问题所困扰，他们缺乏现成的结构音乐的方式，他们必须在技术上去发明和创造。20世纪的作曲大师往往都是作曲方法的发明家，勋伯格、亨德米特、梅西安都有自己的发明，都有自己的若不经本人泄露别人难以“破译”的秘决。浪漫派作曲家的作曲方式一方面是“显而易见”的调性体系，而在另一方面又存在大量的秘而不宣，或难于言述的非理性因素。这种“秘而不宣”使浪漫派作曲家一般不屑于传授——对带徒传艺缺乏热情。而现代作曲家却急于传授，他们不仅仅热衷于发明，也对理论、对教育感到有义不容辞的责任和义务。这正如亨德米特所指出：“自从巴赫以来，几乎没有一个大作曲家是卓越的教师，

① 保罗·亨德米特：《作曲技法》，179页，北京，人民音乐出版社，1983。

这不是很奇怪吗……直至最近几十年，我们才又看到作曲家意识到他们教育学生的责任。”①

一般认为，浪漫主义音乐归属于西方音乐的“共性”创作时期，而现代音乐则体现为“个性”化创作时期。这显然是从音乐形式着眼。如果从另一面，从音乐表达着眼，情况或许正好相反。浪漫主义音乐显示出体现作曲家鲜明个人风格，以及每一个具体作品在个性上区别于其它作品的最大可能；而现代抽象音乐却在风格上呈现出“共性”，它们由于远离经验，听觉难以辨识，总是表现出恍惚、晦涩、几近相似的音响外貌。大致上可以说：浪漫主义音乐听起来是个性的，分析起来是共性的；抽象性音乐分析起来是个性的，但听起来却是共性的。

第三节　浪漫主义音乐与巴罗克音乐比较

从总体上看，浪漫主义音乐与巴罗克音乐所处的历史地位有相似之处，因此他们存在可以比较的客观基础。

从音乐形式来看，巴罗克音乐处在单极结构发展的顶峰，并作为向双极结构过渡的一个联结；浪漫主义音乐则处在双极结构发展的顶峰，与重新向单极结构回归的前夕。

从社会思潮来看，巴罗克音乐是宫廷和贵族音乐由兴到衰，并逐渐被新兴资产阶级音乐取代的时期；而浪漫主义音乐则是资产阶级音乐从鼎盛到衰落，并逐渐被新的阶层和群体的审美意识取代的发展时期。

在西方历史上，浪漫主义和巴罗克音乐都处在一种相对“自由”时期。对于西方严肃的正统思想，历史上的这两个时期至少起初都没有好名声：“巴罗克”这个字眼——不拘规则、多变、

① 《作曲技法》，3～4页。

异想天开——最初就具有贬蔑的含义；而“浪漫”——幻想、奇异、随意（可引申为不规整、变化）也时常在贬损的意义上使用。就观念意识而言，17 世纪音乐沉醉于感官享受；而 19 世纪上半叶不满足于眼前，人们沉湎于自由自在的幻想。浪漫派和巴罗克音乐都具有本能超越理智，想象超越形式的表现特征，在这两个时期协和与不协和的旧规矩和均衡与稳定的节奏运动都被打破，人们以一种遵从主观意愿的态度，把乐音运动纳入随心所欲的情感运动之中。主观性必然伴随着情感特征。追求音乐的情感特征，既是浪漫主义音乐的典型特征，也是巴罗克音乐的一大特点。《新格罗夫音乐和音乐家辞典》在谈到巴罗克音乐的特征时，就认为，在有关巴罗克音乐特点的诸多描述中，“只有一种能够保持下来：即对感情表达的态度。从 16 世纪 40 年代直到至少是 18 世纪 20 年代，作曲家在他们的绝大部分音乐中，不管灵感是不是由歌词激起的，都在追求一种对感情状态的表达方法。正是这种追求导致了被贬称为‘巴罗克’的那种夸张。这个词的所有的固有特性，无规律性、扩大、奇异、怪诞，常常正是追求这种表达的产物。”① 虽然巴罗克的情感（affection）与浪漫派的情感（emotion）是有区别的，但毕竟只是情感与情感间的差异，就它们都是对约束和绑缚的反抗，都表现出抵制权威、死板与禁锢，追求个性和表达自由而言，浪漫派与巴罗克音乐在很大程度上是一致的。

自由最明显的特征是多样和变异，追求情感在音乐形式上必然要求突破结构的束缚，必然呈现出非结构的丰富形态。如果说浪漫主义音乐的非结构因素主要由和声的非功能性扩展——和声外音和变化和弦的插入，以及曲式的扩展——远关系转调、加入新主题、新段落等来体现，巴罗克音乐则主要体现在旋律和声部

---

① 《西洋音乐的风格与流派》，49 页。

的加工：拉长（spinning—out）或装饰成为这一时期音乐的重要特征。关于巴罗克时期的旋律，萨波奇·本采进行了这样的描述："这个时代的著名旋律如莱格伦奇、吕利或斯泰凡等人所写的都同样地表现出想借一种增添枝蔓的'卷须'手法来延长线条的愿望，无论节奏的脉动是徐缓庄严还是愉快活泼的都这样，目的是扩展为较大的形式，因而放进越来越多的'卷须'，直到塞满整个结构。"① 在一个结构框架中放进尽可能多的东西，尽力地遮掩结构或把它推向不引人注意的深层背景，这是对结构的淡化和抵制，对约束和禁锢的摆脱，浪漫主义和巴罗克时期的音乐都表现出这种努力。

非结构性因素的活跃必然总是要求走出自然音。浪漫派音乐最大地发掘了半音资源，并使其枯竭。而在另一时期，在16、17世纪之交，宗教的禁锢一旦松动，长久压抑的感情冲动直泻而出，在不长的时间内"自由"也把半音"挥霍"一空，这正如萨波奇．本采在《旋律史》中的描绘："16世纪中叶以来，由乐器演奏引起的半音阶象美丽的惊人的一点点篝火开始向纯自然音阶的声乐领域推进……马伦其奥的《孤独的沉思》中那狂热的半音阶旋律和自由翱翔的和声是一种半音阶的火种，而杰苏阿尔多在《不幸的摩洛哥人》中激动的和弦滑动简直是音乐上无政府主义的化身。甚至瓦格纳的最大胆的转调也缺乏早期试验中的新鲜感。"② 因此，在西方音乐历史中变化音总是"自由"的象征。对于严肃的正统思想来说，既然不容许有太多的非结构性因素存在，变化音必然被排斥；（回想一下中世纪对"伪音"的蔑视，帕勒斯特里那纯自然音的经文歌，维也纳古典乐派对变音使用的节制。）而对热衷于追求个人主观情感，追求自由多变的观念来说，无疑会对新奇、绚丽、出人意料的变化音表现出极大的兴

① 萨波奇·本采：《旋律史》，115页，北京，人民音乐出版社，1983。
② 同上书，75页。

趣。西方音乐历史上曾出现过两次变化音乐运用的高峰，一次在早期巴罗克，一次在浪漫派时期，这决不是偶然。

音乐的自由时期也必然是音乐内容表达上的多元化时期，这种多元化不仅是作曲家个人风格的多样表现，也是国家和民族风格的多样表现。在西方音乐历史上最鲜明地体现出民族特性的正是巴罗克和浪漫派时期。形式理性的音乐中不会有民族的多样性。早期中世纪宗教音乐是一般胜于个别，共性胜于个性，也即结构排斥非结构的音乐，它不会给民族多样性留有一席之地；文艺复兴以后个性胜于共性，多样性胜过统一性，随之而来的是民族风格的兴起；18 世纪中叶以后古典主义重新恢复了结构的严谨性，多样的民族风格又让位于统一的所谓世界风格或国际风格。在古典主义的两端可以看到民族风格的多样化表现，这正如巴莱特和格哈德所说："直至 18 世纪中叶以前，音乐家们严格区分'意大利的'、'法国的'、'德国和波兰的'手法和其它民族风格。"格鲁克音乐改革的一个重要想法就是要"取消各种民族音乐之间的可笑差别"，音乐的发展导致"1750 年前后，音乐风格变化的最典型的迹象之一是，所有这些民族风格汇合成为一种新的、适合全世界人的音乐风格。"①然而 19 世纪历史发展再次出现了音乐民族性的复兴，"古典主义艺术的世界倾向，至少在浪漫主义的较早阶段，是被民族特征和对艺术和本民族的公开赞扬所代替了。"②

无论是巴罗克或浪漫派的情感追求，都有一种强烈的表达音乐之外事物的倾向，都有一种用特殊的音响来隐喻事物并与外界沟通的愿望，而这种音乐"造型"(如巴罗克的"音画"（tonepain ting）与浪漫派的描绘性正是巴罗克与浪漫派音乐的另一重要特征。

① 参见《德国启蒙运动时期的文化》，154 页

② 胡戈·莱希滕特里特：《音乐中的浪漫主义》，载《音乐译丛》，1981（1），2 页。

追求表现音乐之外的事物必然趋向于把音乐与文字联系，或给音乐加上标题，而浪漫时期和巴罗克时期无疑都表现出了这种癖好。同浪漫时期相似，巴罗克时期音乐的主导潮流是与现实、与人靠近，音乐追求易解、通俗、隐喻、可传达，总之音乐不是封闭于音乐本身。在西方音乐历史上，音乐的标题化倾向总是联系着上述追求：中世纪音乐的标题化与世俗化联系在一起，世俗作品中经常表现出描绘的“写实”特征；而文艺复兴时期，在法国歌谣曲、意大利牧歌以及后期尼德兰乐派的拉索的创作中，很多作品都带有很强的摹仿现实、再现现实的描绘性意图；巴罗克以来，标题化不仅限于声乐作品，随着器乐的崛起，器乐也前所未有地表现出描绘性。

一方面要把音乐引向现实，使音乐走出音乐本身；另一方面是要把音乐与现实割断，使音乐封闭在音乐本身，这是两种势力的冲突。在西方音乐历史上，凡是音乐的“自由化”达到一定程度，总是必然伴随着一场激烈的美学论辩，它是新与旧、变革与保守的两军对垒，争论不可避免地要涉及到音乐的本质问题。毫无疑问，在浪漫主义和巴罗克时期争论都达到了白热化。浪漫主义音乐时期是绝对音乐与标题音乐之争，是古典主义音乐与浪漫主义音乐审美趣味的冲突。在到底是留在音乐以内（音乐仅仅是“乐音的运动形式”）还是走出音乐之外（音乐表达人的情感）的争论的背后，是形式理性与内容理性的冲突。就形式而言，必然围绕着音乐形式的非结构形态：一方要求严守规则，最大地维护结构的清晰，抑制非结构的破坏，也即，把那些将音乐引向音乐之外的形式因素剪除，使音乐只是“运动”而不是“传达”；另一方要求冲破规则，把结构推向深层，在表层容纳大量的非结构因素，使音乐脱离单纯的运动而传达表情。就内容来看，必然围绕着音乐中的现实情感：一方要求抑制情感的现实性，最大地减少音乐的可传达、可概念化程度，使音乐处在不可言述的感性状

态而存在于“本身”；另一方追求情感，追求情感的个性、真切性、清晰性和具体性，在抽象的客观事物（乐音材料）中塞进现实的主观体验，把不可捉摸的纯感觉状态转变成可传递的，理性可把握的存在。

巴罗克时期表现出相同的二元冲突，这是自中世纪以来的两种对立观念冲突的继续和更高表现。在P.H. 朗格看来，后期巴罗克音乐由于专注于诗和画面效果，逐渐地离开绝对音乐是必然的。早期巴罗克音乐的普遍倾向是重声乐轻器乐，但其实质是时代思潮中的重理性（指音乐内容而言）轻感性，重音乐与语言概念沟通，轻音乐不可传递的自律自为。这一时期出现的关于“第一实践”和“第二实践”的著名的美学争论清楚地反映出这种情况：以蒙特威尔第为一方站在人文主义立场的“第二实践”派，坚持认为语言在音乐中的必不可少的作用。他们视没有语言基础的音乐为毫无生命的音乐，主张在形式上的自由，打破协和与不协和的常规，追求突出旋律的不均等的主调织体形态。与“第二实践”相对立的“第一实践”由于坚持严格复调写作（以丁克托里斯的传统为典范）的清规戒律，对追求音乐以外的新奇持否定的保守态度，被蒙特威尔第视为是呆板的教科书式的，只适合技术锻炼的写作方式。

从上面可见，巴罗克音乐与浪漫派音乐都具有重视音乐之外成分的倾向。无论是“第二实践”的音乐，还是浪漫派的标题音乐，其实质都是看重音乐在语言意义，都试图在音乐中浸入主观，在音乐的可概念、可描绘中，通过内容理性，实现对音乐的把握。

巴罗克音乐和浪漫主义音乐在一些方面的相似是明显的。但是它们两者的根基又是不相同的。前面已经论及，在总体上，巴罗克音乐的结构基础是单极的，它处在双极结构形成的前夜；而浪漫主义音乐的结构基础是双极的，它酝酿着新的单极结构的

"再现"。巴罗克音乐由于在总体上属于宫廷贵族的音乐，具有享乐现实主义性格（后期伴随着新兴艺术趣味的加入）；而浪漫主义属于中产阶级艺术，具有理想现实主义特征（但发展趋向是这种特征的削弱）。巴罗克音乐的情感美学是感官的，愉悦甚至肤浅的，它不追求严肃和深刻，缺乏矛盾冲突；在另一方面它表现出高高在上的优越，心安理得的恬静、优雅。而浪漫主义的情感却不是耽于现实，而是在现实面前的不安，是刻意于美好现实；从贝多芬开始音乐"变成了一种世界观"，变成了寄放理想的场所，一切有关于理想的欢乐、失望、兴奋、焦虑乃至揪心的痛苦，都装在了里面。

第四节　形式与内容的冲突

在上面论述中可以看到形式理性与内容理性的矛盾：当形式理性占据主导，音乐与外部经验世界的关系被分离——音乐情感表现趋于内向，与音乐有关的世俗情感被阻隔；当形式理性被削弱，音乐自身的逻辑关系出现松动，音乐与其身外之世发生着联系——音乐与日常生活靠近，情感特征趋于外向。

本文在第一章中所提出的基本论点里，其实已必然地包含了这一结论。

我们曾在第一章提出了一个一般性论点：即，音乐的结构纯度越高，音乐形式构成的基本元素越是显出独立自足的意义，音乐外在的表情性越淡弱；反之，音乐形式的非结构因素（体现为感性和变革的力量）的蓬勃兴旺，结构（或逻辑）做出一些让步，音乐将表现出较强的情感特征。

在本章的前两节我们已经分析了浪漫主义音乐，看到了浪漫主义音乐形式的非理性与表达内容的理性信念共存一体，但这绝不仅是浪漫主义音乐特有的现象。在与浪漫主义截然对立的音乐

流派——现代抽象音乐中，情况一样但表现正好相反：在无调性音乐中，音乐形式的理性与内容的非理性特征共存一体。

以上可见,形式理性和内容理性往往相互排斥,如果过于追求形式上的严谨和逻辑性,音乐内容的可描述性必然受到影响;如果音乐要求走向生活,要求与现实,与人的具体的情感特征发生关系,那在音乐形式上就会反映出要努力打破形式的束缚,在形式的逻辑结构中插进其他一些非结构的装饰要素,这些要素使人感到与生活经验的亲近。然而到底是在要求与生活保持一定距离,还是完全地去拥抱生活,也即到底是追求形式理性,还是追求内容理性上,却是受制于社会思潮与时代观念的,这种音乐上的不同追求实际是西方思想史中两种不同的理性观,两种理性追求的结果。

理性，在西方思想中，迄至19世纪与20世纪之交，都具有无上的尊严和令万众仰慕的至高权威。然而“理性”一开始即被卷入二元冲突：到底排斥感官肉体是理性，还是相信感觉经验是理性？从中世纪开始，在一个理性概念名义下的两种完全对立的理性观——宗教理性和人文主义理性——的冲突就已经展开。两种理性的实质分别是：相不相信经验感觉，是自我节制还是顺从本能。这两种理性观反映到音乐，要求感性自由，相信经验，体现的是人文主义的理性观，在音乐中表现为突破宗教音乐形式的桎梏，宣泄内心的情感；而要求人节制，和感性生活保持距离，这是宗教理性主义的观念，在音乐中必然是压制情感，对音乐形式的各种附加非结构成分进行限制。

在西方音乐中极端的形式理性与极端的内容理性无法共存。这种意义上的形式与内容的统一决不可能。我们不能设想一种音乐，它在内容上达到浪漫主义音乐的那种激烈的情感化和可概念特征，而在形式上又同时表现出序列音乐的那种严密性，逻辑性和可描述性。可能的方式只是，或者注重形式理性，对经验的本能情感进行压制，或者要求走出形式之外，摆脱形式理性，去呼

吸生活的自由空气，西方思想的走极端化倾向导致这两种观念的冲突，历史在交替“循环”中起落不定。

从中世纪到巴罗克音乐，表现出鲜明的两种理性的冲突，这是西方思想两种极端倾向的表露：基督教极端地要求人处在纯粹精神的理性状态，而人的难以禁抑的感觉欲望虽然冲破了宗教的桎梏，但却无度地走向了另一极端：文艺复兴以来人们高喊着“过人的生活”最终却取消了精神，——失去了理想和崇高。启蒙运动看到了人的内在本性中两种对立倾向的冲突，对节制的理性和本能的理性进行了反思，提出了以节制和本能、精神和物质相调和的二元论的新理性观。音乐准确地反映了这一思想动态：随着中世纪格里高利圣咏形式上的严格性被破除，音乐屈从于感官——变成了单纯的愉悦、优雅；古典主义不满足于这种贵族音乐的“肤浅”试图重新给音乐注入节制，带来崇高，但并不完全抛弃感性，遗忘本能。古典主义提高了音乐的形式理性，在这种音乐中形式与内容的矛盾被减少最低限度，古典乐派在西方音乐历史中难得达到了形式与内容可能达到的最高统一。

迄至 19 世纪，肇始于西方中世纪的两种理性的冲突，尽管起落不定，曲折跌宕，但其音乐发展的总趋势是：经验的胜利，本能的胜利，古典主义试图通过调和来抑制这一趋势，然而古典主义的调和不过是一次暂时的歇息，双极结构不过是一次很不彻底的调整，很快它导致了更猛烈的情感浪潮，把西方音乐推向理性时代的顶峰，而这，最终把西方音乐无情地推向了绝境。

第五章小结

音乐中的浪漫主义既是理性时代的高峰，也是理性时代的最后阶段。从中世纪开始宗教理性主义与人文理性主义发生冲突，启蒙主义试图调和这一冲突，却最终把理性主义送上的绝路。所

有这些历史的变动，可以在音乐的形式与内容的变化中得到观察。

本章首先集中观察了浪漫主义音乐，分析了浪漫主义音乐的理性特征：通过可述说，让音乐成为生活的写照，而把音乐据为己有；接着分析了浪漫主义音乐的反理性特征，即它在形式上对古典形式结构的松动，在这种松动中增加了形式的非述说成分。

在有了上面认识以后，从宏观的整体历史发展角度，看到：形式理性与内容理性难以“两全”，形式理性与内容理性构成冲突；西方音乐历史在形式理性与内容理性的“循环”中向前发展。

第六章　不协和音的解放

中间的道路是唯一不通往罗马的道路。

——A. 勋伯格：《合唱讽刺曲》前言

20 世纪上半叶西方音乐对传统的反叛，最有影响的莫过于 A. 勋伯格的“不协和音的解放”的口号。

不协和音的解放是音乐观念的一次剧变，放弃有中心不均等的传统观念是“解放”含义的实质。但是不协和音的解放决不是单一的音高要素——不协和音——的变化，而是总体形式观念，即音乐创作的全部要素：和声、节奏、曲式、织体的改变。只有对所有要素发生改变的领会，才是对“不协和音的解放”之真正含义的理解。

本章将主要集中于对形式构成的重要要素——和声、织体、曲式的变化逐一考察。通过对这些要素的分析，论证在第一章提出的基本论点，即双极结构确立以后的音乐历史在整体上又朝着均等的，以单个音为基本单位的乐音观念方向发展。

第一节　“解放”的实质

“不协和音的解放”绝不仅仅是形式的变革，它首先是思想观念的剧变，19 世纪以来西方音乐形式演变的每一变动无不是关联着人的发展。本节将联系着对历史的回顾，在与 18 世纪双极结构形成历史背景的对照中，对 20 世纪“不协和音的解放”的实质进行初步探讨。

“不协和音的解放”实际上也就是对音乐形式中非结构因素

的排除。对于勋伯格来说，协和与不协和、结构与非结构这两对概念没有什么根本的区别：非结构总是意味着对常规结构的偏离，而偏离所造成的悬浮和不确定印象往往是不协和焦躁感受的心理根源。不协和音解放的后果实际是：多样变得统一、无序变得有序、复杂变得简单，乐音关系由于非结构因素的排除，而成为一种更为严密，也更为单纯的结构体系。

近代以来的西方音乐历史上曾有过两次音乐结构确立的重要时期，它们都是德奥音乐的成就。第一次是古典维也纳乐派双极结构的诞生，第二次是20世纪新维也纳乐派单极结构的问世，这两次音乐结构的确立都伴随着对非结构因素的排除，最后都实现了从无序到有序、从杂多到单一；古典维也纳乐派得到了“高贵的静穆和单纯”，新维也纳乐派也得到了“可理解性和清晰性”。但是由于两种结构体系在性质上有很大区分，导致了两种结构在对待非结构因素上态度迥异。

对于勋伯格来说，他的结构体系的确立似乎比较简单，一切非结构、不稳定、不协和这些概念统统一样，不协和音的解放的同时就是清除非结构因素，消解稳定与不稳定二元化。目标只有一个：实现均等。由于十二音音乐的结构本质使勋伯格对非结构因素采取一种极为鲜明而直率的否定态度。

然而古典主义却由于其调和的本质而表现出折衷的特征。古典乐派面临问题的复杂性在于，它必须在多样与统一之间找到一块中间地带，结构与非结构必须均衡协调和统一：结构不能过于强大以至于没有非结构的存在余地；非结构也不能过于张扬，以至于掩盖和破坏了结构。古典主义面临的历史遗产是巴罗克音乐，改造巴罗克音乐的方案是：去除繁杂，增加明晰；抑制表层非结构因素，在深层安顿下结构。对于古典乐派来说，剔出巴罗克音乐形式表层的杂多与实现古典奏鸣曲结构形式的单纯是一项需要同时进行的工作，古典奏鸣曲的要旨是以深层结构来控制和

操纵表层因素，而有效的控制需要表层因素的相对单纯，因此剔出一些巴罗克时代发达的根叶和须蔓，对盘根错节的繁茂枝藤进行疏理、剪裁，使其亮出行间，拥有呼吸，显现结构是古典主义者的重要工作。

古典主义是在最高层次上制造分化，它既在结构元素内部造成分化——划分出稳定与不稳定两大形式基石，同时又划分出形式结构的表层和深层——结构与非结构的二元性。尽管古典维也纳乐派与现代新维也纳乐派在形式建构过程中都涉及到对非结构因素的处理，都需要把表层的偶然、无序因素尽量纳入必然、有序的结构关系，然而勋伯格却是彻底的，他并不是像古典主义那样抑制一些所谓不重要的非本质因素，加强一些重要的本质因素，而是以一种完全相反的思路，即，抬高那些被认为不重要的非本质因素的地位，把它们从从属的依附地位中“解放”出来，使其与原来重要的本质因素具有同等的意义。

在乐音关系之间要不要进行不同级别的划分？划分到什么程度？这涉及到对乐音的认识和理解。一部西方音乐史实际上是音高结构观念走马灯似地变换史，它的发展的全过程可以说都在讨论音与音之间的关系问题，历史上无数的美学论争，归结起来是对音乐表情特性的不同看法，但不同的看法背后实际总是存在一个与音高结构观念相关的音乐形式背景。从 14 世纪新艺术时期对不协和音运用的分歧，到 17 世纪蒙特威尔第在歌剧中的大胆创新，直至近代贝多芬的《英雄》，瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》，R. 施特劳斯的《埃列克特拉》以及斯特拉文斯基惊人的《春之祭》的音响革命，人们总是在争论音与音之间关系地位问题——协和与不协和音的问题，然而这表面上层出不穷的不变的话题，即技术上如何确定音的地位问题，其实质隐藏着人自己对生命本质的看法，乐音符号在非常深的层次记录下这些潜在的思想动态。

从纯形式来看，不协和音是对习以为常的音响的一次偏离，而偏离导致一次划分，这是一种革命，带来的是变化；对于创新的人来说，它带来的是欣喜和激动，而对于保守的人它提供批评和指责的靶子。历史似乎总是偏向前者，从来的情况都是新的观念被逐渐接受，不过一切很快被习以为常，这时又有人在原来基础上又进行新的划分，分离出新的不协和观念。关于西方音乐历史中不协和观念的演化莫·卡纳在《当代和声》中曾作了很好的描述："不协和这个'外来客'在它的'东道主'——协和当中逐渐变得适应了周围的环境，这样也就失去了它原先的不协和的特性，换句话说，某一时代的音乐听觉慢慢变成习惯于上一时代认为不协和的音响，结果是将过去的不协和，现在都作为协和来接受。"① 由于人不倦追求的本性，不协和音处于绝不固定的流变状态；每一个时期都有自己的不协和音的准则，并且，每一个时期都认为自己的准则是绝对的，由此导致了似乎永无穷尽的争论。

在西方音乐中，由于任何不协和音都具有依附性，它只是短暂的波动和偏离，随后是逻辑的回归，因此西方历史上的任何一种不协和观念，实际都分离出某种三段模式，从中世纪到文艺复兴、巴罗克，再到古典主义，西方音乐中的不协和音观念发展的基本趋势是"偏离—回归"三段模式的一再演练，这一演练在古典时代发展到最为成熟。值得看到的是，音乐中三段模式的发展和形成与"对立—征服"的西方理性思潮发展同步；从中世纪到文艺复兴、启蒙运动的西方社会历史发展也是"对立—征服"实践的一再演练过程。

"偏离—回归"与"对立—征服"具有内在一致性。在音乐语言中的偏离实质上是造成对立——结构与非结构（或协和与不

① 莫·卡纳：《当代和声》，3页，北京，人民音乐出版社，1983。

协和）因素的冲突，它以尖锐、刺耳和不确定性对听觉感知提出挑战，而偏离的回归则意味着对挑战的一次成功回应；当不协和音被排除，音乐再次回到协和稳定因素上时，感性体验的愉悦无疑也是一次胜利的体验。当西方社会思潮是以“对立—征服”这一理性主义信念占据主流时，在音乐形式中相应出现“偏离—回归”的乐音运动并不是偶然的巧合，音乐形式语言的深层总是回响着时代的脉搏。

就音乐来看，三段模式虽然可以通过不断改变不协和音的标准来保障自己生命的常新，然而这并不是无止境的，从贝多芬以后这一模式发展到顶峰，从浪漫主义以后“偏离—回归”逐渐瓦解（本章以下各节将进一步论述）。就“对立—征服”模式来看，世纪之交，无尽地追逐已经搞得理性乐观主义疲惫不堪、心力交瘁，在永无休止的征战中被牢牢捆绑而身不由己地在三段模式中上下沉浮的人们，现在急于逃出这个可怕怪圈，这种逃离的念头如此强烈，越来越增大、越来越扩展，最后汇集成一片“解放”的呼声，一场声势浩大的运动，一股不可阻止的潮流。这就是，反理性时代的到来。

“不协和音的解放”是时代思潮的一种回应。它本质上是人的解放，是人的要求从理性重荷下挣脱出来的心态在音乐上的投射。这场解放的表面是对音乐形式的三段模式的抵触，是人们不愿意继续成为三段模式的奴隶的音乐表现，但它具有的深刻思想内涵是对社会现实的批判，它反映出人们强烈感受到现代文明对人的奴役，并急于想摆脱这种被奴役状态的复杂心态。在非理性主义者看来，现代文明对人的最基本奴役方式，就是人必须毫无保留地去适应理性社会，现代社会的物质化本质导致了“对立—征服”行为的异化，它给予了人们一个理想，但这个理想本质上是一个永远循环而没有尽头的模式，是永远无法接近的幻影。

人的本质是双重的，当人们感到现实世界不尽人意，就想逃

离现实，到另一个世界去换一换。西方音乐历史上两次音乐结构的确立都伴随着对现实的疏离：古典主义以对巴罗克享乐现实的轻蔑，保持着对现实的高贵的超越；而现代主义以对浪漫理想主义的否定和批判，使自己与世俗断绝。古典主义对于巴罗克音乐准确地说不是一种否定，而只是一次调整，它所做的只不过是把文艺复兴以来兴起的“对立—征服”模式提高到有序化、规范化的水平，从而使其能够处在一种井井有条地理性运作之中。但现代主义则对任何折衷不感兴趣，它从根本上要求彻底否定“对立—征服”模式；勋伯格不会止步于德彪西，也不会满意斯特拉文斯基，他要做的是彻底清洗非结构因素，彻底排除中心、实现结构要素均等，让循环不断的疲惫战斗一劳永逸地永久归于沉寂。

第二节　解放之路——T—D—T的解体

不协和音解放首先是不均等有中心乐音观念的破灭。在这一解放过程中，T—D—T的和声模式首当其冲。然而和声的解体以一些具体细节表现出来，通过这些细节可以看到形式变化背后的观念变化。本节将从变音、解决的延宕、和弦复杂化、新的音阶几个方面进行考察。

一、否定变音

变音是显而易见的非结构因素，它总是针对恒常的、相对稳定的结构因素而言，因而常常处在形式机体的表层。

变音总是感性的，这由它表层的、非结构特性所决定。结构与非结构因素虽然相依为命，但彼此也充满着矛盾冲突：非结构的兴旺就是结构的松动，而结构要想显出自己就必须抑制非结构因素。这就正如感性、浅显、外在与理性、深刻、内在无法相容，任何一方要想得到强调，就必须以削弱另一方为前提。由

此，在西方音乐中总能看到，变音必然松动着结构，变音（表层）的繁荣往往是结构（深层）的危机。

历史上这种情形有很多的表现。在人们渴望与感性现实沟通时，总是容易找到变音的踪迹；巴罗克时期、浪漫主义音乐时期为变音的生长提供了合适的土壤。在另一方面，深奥的思想总是拒绝变音。在中世纪教会僧侣那里，变音被称为“伪音”；格里高利圣咏、16世纪的帕勒斯特里那的作品都是以清纯的自然音调式才拒斥了凡俗，表现了宗教的神圣。古典时代对待变音也非常谨慎，高贵、单纯和静穆的美学追求必然不宜在表层过于堆积冗杂；在奏鸣曲、赋格曲中变音总是小心地得到控制，而留有机会让它们在幻想曲、即兴曲等比较松弛的体裁中去发挥。追求超凡脱俗的十二音音乐必然与变音的感性特征不容，否定变音必然是“不协和音的解放”的重要体现。常常有一种错觉：把对现代音响的迷惑归之于复杂的变音。其实现代音乐发展的总趋势就是削弱变音，无调性音乐中没有变音；勋伯格最讨厌变音。①

变音技术是一次典型的“偏离—回归”，它的发展从萌芽、兴亡直到衰落关联着人的发展。

在西方音乐中，变化音总是表现为趋向音，早在中世纪的新艺术时期，在终止处就常常可以看到通过半音变化以加强对于结束的向心作用。这里，变音隐含着寻求中心，它体现为自然本能的追求，这是一个挣脱禁锢走向感性自由的征兆。

在调性音乐时期，变音常常以它的扩大形式——调性迁移或离调出现。离调在表象上是 T—D—T 原则的全面推广，是对结构的强化或加固，但是副属和弦一开始就潜在着对结构的破坏，一开始就在捍卫“中心”的名义后面暗藏着对中心“分裂”；副

① 20世纪的否定变音从音级名称的数量上已可见出。在调性音乐中等音在意义上是不同的，而在十二音音乐中等音没有区别，重升重降已没有意义，音级名称减少到12个。

属和弦既然临时地形成了一个调性，它就拥有了一个专属自己的王国，这就很难保证它对待真正中心（主调）的绝对专一。莫·卡纳曾予以恰当的比喻来描述："我们已经看到古典调性如何因增加内容而逐渐扩展，最后造成本身完全解体，实际上也就是导致中心控制力量的消失。看来现在不再是一个主音在统治，而是每个和弦进行与每个小片段都有它自己与其它极少或毫无关系的主音中心。打个比方，正如我们的行星体系（古典调性），原先以太阳为它的中心（主音），由于被某种自然力所破坏，各个行星（各种临时主音）在运行过程中不再受太阳所控制，它们变得可以自由独立地去建立各自的新的中心，宇宙分裂成许多的'细小的宇宙'。"① 副属和弦造成的正是这种局面，它加强着向心力，似乎竭力地趋向于中心，但同时却已在破坏着中心。事实上，多中心削弱着中心。调性的解体，追本溯源，离调是一个重要"祸根"。

19世纪变音的使用更加丰富，然而正如布克哈特断言：风格达到高潮后往往死去！过度的夸张的表情会导致非表情，过度的强化中心会导致弱化中心，过度的不协和会导致取消不协和，过度的变音也会导致否定变音。随着表层堆积增多，深层结构也就越是空虚，一旦结构模糊，靠结构存在的非结构则无法生存。在瓦格纳的高度变音风格的音乐中，变音的"偏离—回归"感性性质已发生转化，变音对结构音的依赖性质已大为降低，变音与结构音难分难解，这预示着，走向变音的否定。

二、"解决"的延阻

变音以及各种各样的外音时常也被恰当地称之为非本质音，它们是非结构或不协和的，应该得到"解决"。"解决"是一种舒

① 《当代和声》，59页。

适的体验，把紧张感控制在一种恰到好处（甚至稍微过分一点）的地步，它所随之带来的松弛总是使感性保持着活跃和兴奋。从浪漫派开始，“解决”的路程就被延置和阻宕；为了获得更大的期待强度，体味“解决”的妙不可言，人们不断地加大紧张度，以及把松弛的出现尽量推后，这两项工作的同时实施为浪漫派音乐注入一种特有的激动。

然而不协和的延阻本身会造成两种可能的后果，要么使听觉愉悦，要么使听觉烦乱；要么造成感情冲动，要么使感性处于萎靡。这两种体验关联着一个完全是主观的人的听觉阈限：如果是在阈限之内，将获得一种肯定性的感受；反之，如果越出阈限，就成为一种被排斥被拒绝的否定性感受。

贝多芬是一位高明的延阻效果制造者，（有人说，贝多芬的全部工作可以是二个字：扩展。）正是通过各种非结构性插入手段，贝多芬空前地扩展了音乐，突破了古典主义的“单纯”，造成了一种具有强烈期待效果的激情风格。但是贝多芬的延阻是阈限之内的延阻，它绝不会引起感性的失望，总是自如地牵引着感性，让感性尾随它、跟踪它（尽管并不轻松），总能让感性处于它的引力之内而不至于迷失。

瓦格纳也惯于制造延阻，但“特里斯坦”序曲中的那段著名延阻已是阈限之外的延宕，从 a 小调属和声到它的解决，由于有太长的延阻已难以保持感知的耐心。如果把解决的路程一再延置、期待的实现一再后移，感性就会一再地“落空”而陷入迷惘。感官是非常“功利”的，它乞求有一种回报，在持续地紧张中如果迟迟没有松弛的补偿，它就不会再迷恋于对象，而将注意转向其他。“特里斯坦”和声之所以使人感到“深奥”，就在于“解决”过于延阻，听觉难以追踪和定向目标——中心迷失，这种感觉上的“不轻松”必然在心目中留下一个有关对象的深奥的印象。

在阈限之内和之外有时很难划清一条界限。因为前者已包含

着后者，后者是前者的必然；从前者过渡到后者，常常是那样的自然和不露痕迹，为求得一种体验的欢愉，很难提防一种无意的失控而走向反面。变音或许没有意识到，当它一味地强调（延阻）自身，它已在不知不觉中否定自身，当然它更没有意识到，自己的夸张松动着结构，并且在破坏这种结构的同时，又在悄悄地把自己委身于另一种结构。

不协和音如果对于感知来说还需要“解决”，这表明感知还在关注它，对它发生兴趣。这时感知仍无疑停留在三段模式之中。如果不协和音对于感知来说已没有“解决”的要求，这意味着它已从三段模式的关系网络中挣脱出来，它已经独立，不再寄人篱下——它已获得了“解放”。然而上面两种情况之间还存在一个中间情况。在后期浪漫派音乐中，不协和音由于过于延阻，越出了经验辨识的阈限，对于感知来说“解决”的需要已基本上不复存在；但是在另一方面，乐谱上的“解决”还需要和保留着；无论“解决”的路程怎样被延阻、怎样蜿蜒曲折，“解决”毕竟在谱面上实现了。这是旧结构的解体与新的结构原则还未确立之音乐分析中的普遍状况：“解决”更多地成为只是看，而不是听，只是理智而不是感知的存在。作为一个过渡阶段，这种不协和音的“解决”名存实亡的虚假状况，很快就由于人们的幡然醒悟，而被省去任何解决痕迹的直率态度所代替。这就正如勋伯格在创作《室内交响曲》时说过，“靠着将通常所谓经过性不协和音的解决推迟，直至终于使这种不协和性变得合情合理，得以正当存在”。①

但是“解决”的延阻是不容易真正消失的。据勋伯格称，在其歌曲《流浪者》（OP. 6之8）中他用了“悬浮”调性手法，降E主和弦在整个乐曲中始终未曾露面。② 威伯恩也谈到过悬浮

① A·勋伯格：《我的发展》，载《中央音乐学院学报》，1990（2）。
② A·勋伯格：《和声的结构功能》133页，上海，上海文艺出版社，1981。

调性：为了产生出调，就要产生一个主音，但主音本身不再需要出现，它被悬挂起来，不再在谱面出现。[1] "解决"在感知中消失了，在谱面上也没有留下痕迹，但却保留在观念中。这里既可以看到传统势力的强大，也可以感受到这是传统势力所能留下的最后一丝残余。在《流浪者》中，事实上结构观念的根本变革已经发生，那个悬挂起来的"主和弦"已无法支配其他要素，所有的悬浮要素实际上并不悬浮——它们已经被解放。

三、纵向复杂化

解决的延阻必然需要同不协和要素的恰当配合才能收到预期的效果，因此延阻解决必然伴随着加强紧张，和弦的纵向复杂化追随的正是这一趋势。但是正如延阻超出了人们主观设定的知觉阈限就失去了自身，和弦的纵向复杂化如果超出了限度也同样会导致失去紧张。

从历史上看，和弦的纵向复杂化经历了三和弦、七和弦、九和弦的发展。根据一般的听觉经验，七和弦是一个恰如其分的不协和因素，属七和弦具有一种最佳的张力，最令人满意的被解决效果。而属三和弦则过于平和缺乏内在张力，属九和弦却由于过于堆砌，其不稳定的指向实际反而显得含混。由此，可以把七和弦看作是一个不稳定因素的理想界限，在此之上和弦的纵向构成越趋复杂，和弦在表层的堆砌越多，它的深层结构力就越多地丧失。换句话说，如果人们越想通过纵向复杂化换取紧张以加强和声中的不均等关联，他们也就在同时取消这种关联。同上面叙述的情况类似，当人们在一味地追求不协和度时，实际已在不知不觉中对自己的追求行为予以否定。

后期浪漫派把和弦的纵向复杂化运用到稳定性要素——主和

① 安东·威伯恩：《新音乐之路》，转引自 W. 雷奇编 Universal Edition Publishing Inc，48 页，1995。

弦，这一现象是不稳定和弦过度复杂的必然。由于不稳定和弦的复杂化，使它本身的解决趋向不是增强而是减弱，趋向于主三和弦的向心力降低，这时用一个复杂的主三和弦来替换就并不见得十分别扭，甚至是极为自然和符合逻辑的了。

和弦的纵向复杂化潜在着一个悄然发生着的结构观念的变革——从不均等走向均等，从有中心走向消除中心。斯克里亚宾把它的复杂的普罗米修斯九和弦屡屡放在全曲的终结，无疑是一个朝向均等发展的信号。随着和弦复杂化加强带来的向心力减弱，不协和要素也就越来越独立、越来越静止，越来越游离于三段模式之外，也就越来越趋向于被“解放”。一个属九和弦与一个主和弦的九和弦的连接，其原先的相互关联，彼此同生共存的双极联姻已经在很大程度上被解除了，在它们之间稳定与不稳定的关系实际已经模糊，它们彼此并不为对方承担责任和义务，各自是自由的——几近平等的。

在上述意义上，两个复杂和弦的所谓主属关系，就只是名份上的，是“看”多于“听”，是理论思辨多于感性知觉。如同延宕解决中的情况一样，随着和弦不断复杂化，和弦的主属关系就仅仅成为一种谱面效果，而放弃这种谱面效果的虚假性，代之以任何和弦关系的自由来往就成为必然了。

从和声效果来看，三和弦是最为满意的一个完整单位，随着在这一单位上不断附加新的音，特别是超过九和弦以上的叠加，把和弦作为一个单位来把握就越来越困难。这意味着以多个音为基本单位的和声思维方式开始松动。

一个复杂堆砌的和弦，感知既然不可能再把它视为一个整体来把握，即表明它所含有的诸多元素已开始分离，各个音成了一个个相对独立的实体，它们不再依赖于基音（根音），不再把自己委身于一个不均等的关系网络，这时基音也已无力对它们再进行支配和控制，各个元素自身就趋向于“一个”了。由此可见，

和弦的纵向复杂化一旦越出限度，就是对以多个音为单位的思维方式的否定。

在和声中，音乐构成在纵向上必定只有一个单位，而在对位中，纵向构成却肯定至少是两个单位。在由以多个音为基本单位向以单个音为单位的演进中，和弦构成复杂化所带来的复合和弦这一新的和声现象，体现出一种从“一个”向“两个”变化的过渡性特征。复合和弦尽管在理论上并没有完全摆脱基音的控制，也即它们多多少少还是处在“一个”之中。但是既然称之为“复合”，也就不能不看到它们在纵向上实际是表现出两个单位。和弦的复杂化显示出在纵向上保持一个单位已难以维持，走向分裂已是不可避免。请看例 6—1：

例 6—1



例 6—1 是一个带变音的属九和弦，然而在其中已潜在着两个单位，只要在排列组合上作些变动，即显升 C 和降 B 两个远关系调性属七和弦的复合。类似的情况在德彪西、斯特拉文斯基、巴托克等人的作品中时常可见。

纵向构成单位的复杂化，这似乎是一个纯粹的和声现象，但是在和声的发展中却不露声色地逐渐显出复调的征兆，事实上和

弦的高度复杂以及复合和弦的运用，正是20世纪向复调回归的催生剂。

和弦构成的复杂，特别是各种变化音的加入，很容易引出两个不同调性的复合，这显然是分裂的加剧；多调性更显出纵向分裂——横向的独立，这里和声进一步削弱，而以线条写作为表面特征的复调则从隐蔽走向外观的清晰。

但是，无论是复合和声还是多调性，都不过是从双极观念向单极观念发展的中间步骤：复合和弦仍停留在三度叠置和弦的传统范畴；而多调性也并没有放弃传统的“中心”观念。勋伯格的目的远不是几个和弦的等同，或几个调式中心的等同，他要做的是彻底取消和弦（传统意义上的）和中心的生存权力，实现每一个音的等同。按照勋伯格的理想，既然取消了协和与不协和、本质与非本质的界限，和弦的构成也就是任意的了，十二个半音的集合也构成一个和弦。但是，和弦的传统意义显然已经不复存在；十二音和弦已不再是一个单位，而是地位均等的十二个独立单位。

四、新的音阶

和声之所以能取悦感官，呼唤出表情，在于它遵从着泛音的法则，而泛音体现为自然，感性本能地投靠它。“不协和音的解放”从根本上说也是从对泛音的感受——对本能力量——中挣脱出来，19世纪下半叶西方音乐的发展，反映出来的正是这样一种共同的趋向。

泛音的巨大影响所产生的结果之一，就是产生西方音乐中曾一度占据着牢固地位的大小调音阶体系。大小调音阶中不均等有中心的乐音关系完全反映着泛音的实质。在向20世纪的推进中，音乐观念的改变使大小调体系的音阶必然首当其冲地被视为变革的众矢之的。

大小调体系的动摇来自于两个方面力量的撼动。首先，来自

于对“西欧中心”的反抗。19世纪民族意识的觉醒，在思想观念上对西欧的抵触，连带滋生出了对德奥音乐统治的不满——具体表现之一就是对大小调式音乐思维方式的突破。

音乐中的民族乐派为民间调式的运用带来了繁荣。而民间调式语言的挖掘又使沉睡的中古调式重新复苏。大小调式的实质是把所有调式的构成音纳入有中心不均等的关系网络，而古代及民间调式对调性的反抗正是要松动这种不均等关系，通过对导音的淡化，对音阶生成的泛音基础的削弱，音乐中的民族主义倾向无疑推波助澜地给予几百年来西方音乐发展起来的坚固体系以有力的一击。

动摇大小调体系的更重要的另一支力量来自于西方思想内部。19世纪下半叶滋生出来的对西方理性传统的反省，或对西方控制征服对象的骄横自信的怀疑，表现在音乐，就是放弃对乐音的主观控制，削弱中心，让乐音游离于等级权威控制和把握之外，这样的结果必然是大小调体系的被瓦解。

对音阶中依附关系的进一步淡化，是20世纪兴起的各种所谓人工音阶。人工音阶比民间调式、中古调式更远离大小调体系的有中心效果。德彪西的全音音阶，梅西安喜用的各种对称音阶，以及巴托克的综合调式音阶，都进一步表现出对音阶体制中的二元化的逃避，在这些音阶中主音（中心音）仅仅通过音阶本身常常是无法确认的。

以新的理性化音阶，取代具有极大经验自发特征的大小调式音阶，也即放弃了自然有中心的音乐结构方式。但是对于西方来说，结构的观念根深蒂固，在自然有中心的调性观念与彻底无调性观念之间，还有大片中间性过渡区域，这一区域常常产生一种介乎于调性与无调性的结构方法，其典型是非自然有中心的结构原则。

所谓非自然有中心的结构原则并不新奇，它不过是一种古代

方式的再生。在前面的论述中已经提到（见17页注释），中世纪圣咏的结构形态是有中心但却是非自然中心，20世纪重新选择了它。事实上，告别大小调音阶的20世纪音乐别无他途；当处在既游离于双极结构的制约，又未进入绝对理性的单极思考中时，一个中间性的方式——通过对某些重要音进行强调，以获得一种结构力，似乎就成了中世纪调式音乐与20世纪调式音乐共同的唯一选择。

德彪西、巴托克、斯特拉文斯基以及所有疏远传统原则但又未能彻底放弃的20世纪作曲家都常常如卡纳注意到的，“采用特殊方法，使有些音或和弦获得一定的重要性和价值，从而使之具有近似主音的功能”。① 关于这一点，邱林在《论音乐写法》中也专门进行了讨论。他指出通过支点音来拓展传统调性概念的方法，在这种方式中，主音并没有失去，但主音并不是依赖于其他音的支持，而是通过自己的不断强调或经常在一些重要部位出现，从而成为一种具有暗示作用的结构约束力，隐蔽地支配着音乐的发展。②

变化音、解决的延宕、复合和弦、多调性、新音阶，这些都是对T—D—T的否定，都在促成着不协和音的解放。它们本身似乎都是一些形式要素，然而这些要素在历史中产生、发展的每一步变化，都是精神、思想、观念的变迁，这些要素本身都是解放的手段，它们的历史使命随着“解放”而宣告结束。

第三节　解放之路——拆除“旋律—伴奏”

音乐中旋律—伴奏的织体样式，无疑是顺应感官的。感官有

① 《当代和声》，58页。

② 参见尤·邱林：《论音乐写法》中的“自然调性与隐蔽调性”，北京，人民音乐出版社，1984。

一种自然本能去要求对象清晰、凝聚或有中心。旋律—伴奏织体样式显然比复调更多地提供了这些。

以旋律—伴奏为表现特征的主调音乐（homophony）与复调音乐相对，从历史上看，主调音乐是在对古代单声音乐的憧憬中萌发，这样，单声音乐与主调音乐之间就有一种难以言表的隐含关系耐人咀嚼。

事实上，今天所理解的主调音乐与单声音乐尽管有着明显的差异，但它们之间却有一种潜在的亲缘关系。从织体上看，它们的共性是克服了polyphony均等声部的离散，有利于知觉凝聚、定向，从而有效地把握。主调音乐得益于文艺复兴追求感性自由的历史潮流，人们不会忘记意大利佛罗伦萨人文主义音乐家的追求：回到单声部，这对主调音乐的兴起具有极为重要的意义。17世纪对单声部的理解并不同于今天，人们是从感觉上而不是从认识上来理解。无论是佛罗仑萨歌剧还是同时期的带伴奏的单声歌曲（monody），人们似乎根本无视这些音乐有伴奏存在这一事实，人们唯一只注意到旋律；在观念中这些音乐都是单声的（在法国，单声音乐甚至就叫homophonie）。“有伴奏的单声歌曲”，当时的人们这样称呼时，似乎并不感到这里有什么难以理解的矛盾。

文艺复兴所带来的感性自由导致了“单声音乐”再生。然而这种有伴奏的单声音乐，既然不能实现真正的单声，既然必定以事实上的多声形态出现，于是就以一种所谓的“主调”方式，以一种极不“公平”的态度，把伴奏置于绝对陪衬的地位：它只能尽忠尽职于“伴奏”，绝不能有丝毫干扰、影响、分散人们对旋律的感情专注。

音乐中旋律—伴奏的划分突出了中心，它较之复调更容易被感知把握。然而古典时代“阿尔贝蒂低音”式的旋律与伴奏的清晰划分在历史上毕竟是短暂一刻，音乐历史的发展是不断赋予伴奏以重任，使它能够更完好地履行它的“伴奏”的功能，但这种

不断抬高伴奏地位的方式，最终却使“旋律—伴奏”模式毁于一旦。

虽然古典主义音乐确立了旋律——伴奏的主调织体，但从一开始，伴奏也并未真正“本分”过，海顿、莫扎特的许多作品同“有伴奏的单声音乐”显然已相去甚远——“伴奏”已常常不能忽视，在这些作品中伴奏常常表现出要求脱离仅仅是一个陪衬的角色。但是伴奏地位的真正提高却是与一场文化运动有关。

在对情感的追逐中，浪漫主义音乐大大地提高了伴奏的地位。浪漫主义一方面加强旋律，动人的旋律与浪漫派音乐性命攸关，在另一方面重视伴奏的表现效果，伴奏已不是一种可有可无的附庸，而是音乐的直接的一部分。在舒伯特的《菩提树》、《魔王》、《纺车旁的玛丽卿》中，伴奏模仿着风声、奔马、纺车，以引导人们的联想，暗示诗的总的情绪和意境。音乐再也不仅仅是一个单一的主旋律，离开了伴奏的主旋律，已经无法存活。舒曼歌曲的情感表现更为含蓄深沉，伴奏已不满足于外在形象的刻画，它要求更深入到歌声中，甚至有时似乎就成为歌唱本身；它不仅仅是丰富和装饰歌唱，而是要在歌声显得无力的地方，让伴奏继续着心灵的倾诉。

浪漫主义膨胀的表现需求迅速地催促着变化，同这一时期的一切形式要素一样，伴奏也在急剧地改变。浪漫主义音乐很快就对赤裸裸的简单形式的分解和弦感到不满足，和声中的变革——各种复杂的非结构因素渗透到伴奏中；和弦采用装饰，声部由于“华彩”而变得活跃。这样的结果是，伴奏声部的旋律和表情意义增强，伴奏由依附趋向于独立；在主调音乐发展内在过程中 polyphony 的影子又隐约可见了。

对于伴奏意义的改变产生深远影响的浪漫主义作曲家肖邦，是我们在观测旋律—伴奏的解体时值得重视的历史人物。在肖邦的许多作品中可以看到伴奏的前所未有的崭新意义，在这些作品

中伴奏时时地在希求抬高自己，积极地参与到整体的音乐表达中去，这样的结果是，主调音乐中渗透和充满着复调。A. 索洛甫磋夫在谈到肖邦的创作时写到："肖邦音乐的'伴奏'的特点也是和他倾向于自由的复调写法，倾向于把独立的旋律性突出和编织在一起有联系的。在肖邦的许多作品中，伴奏简直重要到难以称它们为伴奏。"① 索洛磋夫问道：c小调练习曲中愤怒的八度和弦的呼声与低声部的经久不息的暴风雨，a小调前奏曲中伴奏的均匀阴郁的进行与高声部的悲哀音调，到底谁重要？肖邦的伴奏总是有着独立的表达效果，甚至，如索洛甫磋夫认为，伴奏常常上升到第一位。

如果退远地看，把肖邦放在一个变动着的历史背景下来看待，肖邦音乐中对伴奏的抬高就决不是偶然的，只是纯属他个人风格的表露，而是体现出西方音乐的发展和变化。它一方面反映出主调的调性音乐形式在织体上提高从属要素地位的一个值得关注的动向，这个动向与和声、曲式、节奏的发展动向无疑同步。在另一方面这也是乐音观念发生微妙变化的一个征兆，这个征兆反映出一种历史趋势，无论是舒伯特、舒曼还是肖邦都不可避免地处在这一历史发展的必然趋向之中。

浪漫派音乐的强烈的情感特征，它的使人悲哀、激动、振奋的感染力无疑有着伴奏的贡献。19世纪上半叶，不断抬高着的伴奏与旋律的最佳结合接近完美，表情性的主调音乐呈现出一派全盛的繁荣。然而繁荣中隐藏着危机，同前面看到的和声情形一样，一种趋向的无度推广，一旦超出了阈限就将走向反面。伴奏本应该是依附和不独立的，它的地位的抬高最终不应危及它的附庸的属性，但是如果对伴奏的意义过多奢望，其结果将导致对伴奏自身的否定。

---

① 参见A. 索洛普磋夫：《肖邦的创作》，32页，北京，人民音乐出版社，1986。

肯定和否定有时只有一步之遥。19世纪下半叶，人们无视旋律—伴奏模式已经达到"饱和"的状况，伴奏地位继续提高，此时，旋律—伴奏的双极姻缘自然难以维持。事实上，在拆散旋律—伴奏的双极关联方面肖邦已经迈出了重要一步，在此以后不过是愈演愈烈。瓦格纳显然是一个对旋律—伴奏关系予以有力一击的历史性人物，在他的脚下，历史的天平已朝向另一方倾斜。瓦格纳不是一个仅仅凭借艺术感觉从事创作的作曲家，他很清醒，否定旋律—伴奏的传统模式完全在他的艺术改革方案之中。瓦格纳的整体艺术思想明确地要求破除传统音乐中所有不自然的人为划分，而旋律—伴奏正是这些划分的一种体现。在瓦格纳的歌剧创作中，就歌唱与管弦乐队而言，乐队不是常规意义上的伴奏，乐队完全作为一个独立的表现要素，有机地作为整个歌剧的一部分；仅就乐队而言，对位方式得到加强，在很多情况下人们只能感受到若干线条的游动，而伴奏则几乎消失。《特里斯坦与依索尔德》前奏曲无疑体现了浪漫主义音乐中旋律—伴奏的最大拆除，人们很难感受到伴奏，同样也很难捕捉住旋律；伴奏的独立以伴奏的被取消为代价，而伴奏的取消同时又以旋律的消失为前提。

沿着瓦格纳的道路，晚期浪漫派的马勒、理查．斯特劳斯以及早期勋伯格都在给予伴奏以新的意义上做了大量工作。在《新音乐之路》中威伯恩写到，"伴奏也在发生变化，作曲家们惊奇地给予它以特别的含义，给予它超过仅仅是作为伴奏的独立地位。"[①] 所谓给予伴奏以新的含义，其实就是否定伴奏原本的从属含义。随着伴奏的越来越独立，它的传统的和声内容减少，线条的意义增加。勋伯格在谈到写作《月迷彼罗》、《幸运的手》及其他一些作品时写到："伴奏中的音常以分解和弦式样，依次地，而不是同时地，像旋律那样进入我的头脑。"[②] 在其他场合勋伯

① 《新音乐之路》，35页。
② 《和声的结构功能》，228～229页。

格也有过相似表白，他感到伴奏在他的头脑中呈现出一种半旋律状态，是相对独立的一个声部。

旋律—伴奏关系的变化与和声关系的变化同步而行，伴奏的变化与和声观念的变化完全是一件事情的两个方面。浪漫派音乐的对情感追逐导致和弦构成复杂化，在理论上为和弦可以任意构成开了一个切口。勋伯格开始否定和弦外音，认为任何音都可以是和弦音，这导致了和弦概念的偷偷改变。但是和弦的质变也必然是伴奏的质变，伴奏不再是和声，也不再屈居于旋律之下，"以这种方式，伴奏的部分相对于主要主题成为非音型化的一系列声部，这表现为：复调思维。"① 在不知不觉中伴奏的含义被偷换了，人们认定要加强伴奏，然而伴奏却在众目睽睽之下悄然消失。

"不协和音的解放"对于勋伯格来说，就是对从属性和依附性因素的解放，给予任何要素自存自为的平等权力。因此，旋律—伴奏的不平等关系必然包括在"解放"之列。旋律—伴奏的主调音乐模式是由启蒙运动的理性主义音乐观确立的，古典主义音乐通过旋律—伴奏样式似乎实现了二元要素的均衡，但浪漫主义却迅速地扩展了它，并把它的使用推向极盛。20世纪的音乐观对此进行了彻底的否定。对于主调音乐的作曲家来说，复调——几个具有同等重要地位的旋律的同时歌唱，是对感性的骚扰，对人的天然本能的冒犯。然而对于威伯恩，"……始终歌唱同样的材料对我来说是有趣的，人们试图创造整体事物之间的联系。确实最高的统一是每一个声部始终同一，这是可以想象的最高的统一。"②

在威伯恩看来，旋律—伴奏模式是不统一的，因而也是不可理解的。伴奏不应该服从旋律，旋律伴奏应该是平等的，它们应该都是来自于同一个终极，并且，它们的结果也是创造出（或体现出）这个终极。他说："作曲家试图在伴奏中去创造统一，去

① 《新音乐之路》，35页。
② 同上书，40页。

产生统一。他从一个要素中派生出所有一切，由此创造出最紧密——最高——的统一。”① 很显然，在这种最高的统一中，旋律—伴奏已经被拆除，或者说被取消。

第四节　解放之路——A—B—A 的分裂

在对音乐形式的诸要素进行考察中，需要对曲式结构意义上的 A—B—A 给予尤其重要的特殊关注。

这里所说的 A—B—A 仍然是指双极结构，或奏鸣曲式。它是稳定—不稳定—稳定原则的最高体现。从具体形式上看，AB 分别体现为呈示、展开；从心理体验上看，AB 分别体现为清晰与迷乱；从哲学思辨上看，AB 体现为肯定、否定。奏鸣曲式完好地协调着对立的两极，空前地实现了艺术的最高法则、最大理想和最佳境界。

在前面的考察中已经看到，古典风格是对巴罗克浅显娱乐风格和深奥的教堂风格折衷，并把两种对立集于一身而产生出了代表新兴阶级理想的新风格。但是对立的意志无法协调，历史巨流汇聚的碰撞所产生的激越和宏伟壮观，只能是历史的一瞬；碰撞不可能持续，巨流终将循着自己的流向分道扬镳。这样我们就朦朦胧胧地似乎看到这样一个历史发展的大致轮廓：历史向心地向着一个交点汇聚，尔后，又离心地散开。

一、“B”的削弱

古典主义通过对感性的抑制，获得了一种理智的庄重，因而也就同浅显的日常现实保持着高贵的距离。但是感性要求拥抱现实的愿望不可阻止，古典主义绝对不可能守住它的双极调和，很

① 《新音乐之路》，40 页。

快双极霸权就变成保守和束缚，成为被未来音乐否定的出发点。

对双极结构的否定首先是对“B”的削弱，或对奏鸣曲展开部的削弱。最先撕破双极关联的巨大力量的突破口必然是这一区域，因为是“B”启动着三段模式，它是崇高感，以及理性主义信念得到升华的极为重要条件。然而奏鸣曲式展开部的动力却常常主要依靠奏鸣曲式的主部主题输送，正是由于主部主题中潜在的展开要求，并通过在呈示部不断积聚，才导致展开部的形成。因此削弱“B”不可能不涉及到对“A”中已经孕育着的因素进行清理。浪漫派音乐抓住的正是这样一个关键点，它们对奏鸣曲式音乐的改造，或对“B”削弱的第一步工作，首先是把主题改造成旋律。

关于主题与旋律之分，勋伯格在《作曲基本理论》中进行了讨论。他指出：“精确地说，主题在结构上与倾向上都与旋律截然不同。”在勋伯格看来主题基本上表现在奏鸣曲式（特别是贝多芬的奏鸣曲），它的明显特征是：“主题的结构意味着后面必有‘困境’、‘历险’，它们要求解决、加工、发展、对比。主题的和声往往是积极的、游动的、不稳定的。”由于主题中含有迷乱，它是清晰迷乱的对立统一。因此：“主题中不可能很早就达到或企图达到静止的状态，它往往会把它的问题尖锐化或深化。”①

但是旋律却完全是不同的表现。“旋律倾向于以最最直接的方式求得平衡。它避免增加不安宁，它通过限制来加强可理解性，通过细小的划分来加强清晰度，它的延伸与其说是通过加工或发展，还不如说是通过延续而取得。”②

“主题”对浪漫主义所要求的情感状态无疑具有干扰。主题往往含有模进（或模进的可能），由“几个不太相关的片断独立平等地并列在一起”，它显示出对感性的摆脱——正常知觉过程

① 勋伯格：《作曲基本原理》，116页，上海，上海文艺出版社，1984。
② 同上书，117页。

不时被打断。然而“旋律”要达到知觉过程的轻松自如，它要求连贯、流畅、长气息地呈波浪起伏。浪漫主义的情感至上要求发自内心的歌唱，但“‘旋律性’这个概念与可唱性密切相关。”① 而歌唱性一般与模进格格不入，歌唱性要求情感起伏向前延伸，顺着感情逻辑向一个终点迂回接近，它要求减少突然地中断，减少分割，以免这种中断和分割所产生的迷乱影响了情感的宣泄。

对“迷乱”的削弱自然是对“清晰”的加强，而加强清晰的同义词就是加强旋律性。浪漫主义的对内心情感倾诉的迫切要求把旋律提高到至高无上的地位；对于浪漫主义作曲家来说，旋律是审美评价的重要标准，因而创作个性鲜明、使人难以忘怀的激动人心的旋律是作曲者始终不渝的追求目标。浪漫主义音乐中的“展开”无疑被削弱了，这首先表现在音乐的主要乐思中不稳定的、冲突的或迷乱的特征受到排挤。“旋律变得广阔了，很像歌曲”，它们“缺乏内在紧张，只是色彩上加以变化，不是一种力量，只是一种现象。”② 朗格的上述结论，可以说是对浪漫主义音乐在这方面的总体情况的正确评价。

由主题向旋律的变化，带来的决不仅仅是在呈示性段落不稳定因素的减弱，它的严重后果是对结构——对深层意义上的不稳定因素——“B”的破坏。勋伯格说：“旋律通过平衡重新达到静止，主题则通过展示问题的各种结果而求得它的解决。旋律中的不安宁无法波及下层，而主题的问题可能渗透到最深最深的低层。”③ 只有主题才可能导致展开，造成迷乱，并形成深层结构。“旋律”则只能是轻松舒服地浮在表面，它本身不具有展开和推进的内在动力，因此永远不可能潜降深层——不能有效地构成一个展开部，即“B”。

① 《作曲基本原理》，111 页。
② 《19 世纪西方音乐文化史》，108 页。
③ 《作曲基本原理》，117 页。

浪漫主义音乐既然在总体上表现出对“B”的削弱，与此同时也就必定增加了音乐的感性性质。由于主题被弱化成为旋律，因而失去了推进的动力，这时只有依靠增加旋律；从一个优美的旋律进入下一个优美的旋律。依靠增加优美旋律而不是通过展开来延续音乐，这无疑满足了感性要求松弛的愿望，然而正是这里出现了对古典奏鸣曲原则具有致命打击的形式现象——并置。

并置，既是浪漫主义音乐审美理想的必然要求，也是浪漫主义把主题变成旋律在形式结构上必然要表现出的结果。

从审美理想上看，浪漫主义要求介入现实、表现生活，现实的人的各种忧喜、哀愁、企盼的复杂情感牵动着浪漫主义作曲家的创作欲望。表达欲望的极度夸张表现出两种情况：一是感情的极度亢奋，另外就是亢奋的情感急切地需要外泄，需要传达——需要一个舍此不能罢却的概念化转述。

标题音乐所要求的情感不是远离生活的抽象情感，它要求情感转化成各种可视的形象，转化成一幕幕栩栩如生的生活场景。通过富有想象力的一段段音响材料的并置，组接起场景不断变幻，“事件”不断发展和延伸的画面。这种表现需要的是变化和对比。朗格在谈到浪漫派音乐时曾说到：“一个插段接着一个插段，五光十色地连续出现，常常有必要以音乐以外的手段——标题——来给人连贯一致的感觉”① 这段话也完全可以反过来说，由于标题化构想的内容需要，一个插段接着一个插段的技术手段因而是必要的。浪漫主义的思想表达及其陈述逻辑必然地要依赖于多段并置，同对连贯流畅的要求相一致，浪漫派音乐要求多段并置顺着“事件”的发展，连贯流畅地推进下去。即使音乐有突然的对比和中断，那也是“事件”的要求，也是合乎逻辑的，这不会给人造成任何不自然的分割感，人们完全可能沉醉在具有明

① 《19世纪西方音乐文化史》，108页。

确定向的情感之流中，并由于始终得到外在描绘的引导而感受到浪漫主义音乐的高度统一。

从另一方面看，由于漫长和气息广阔的旋律极不利于交响式的发展，浪漫主义既然削弱了主题的不稳定和紧张因素，加强了旋律性，这样，并置也只能成为形式建构的一种选择。由于主题被旋律替代，造成了如朗格所说的情况："浪漫主义主题的扩展力和潜在可能性实际上在它发表之时就已经把话说尽了；围在它四周的反复出现的圈子不见扩大，因此产生一种停滞不动的感觉。"① 不动肯定是不行的，话虽已说尽，"加工"又既无必要，也无可能，因此为了弥补缺乏扩展力的不足，最简单的办法就是增加代用品——新的乐思，通过乐思变换来维持音乐的延续。但是，乐思的众多性，本身就是一个反交响性的特点。

古典音乐交响性的特点是乐思的尽量精简，古典奏鸣曲式无需依赖增加乐思，它可以通过对主题进行加工，或通过展开来保证音乐的延续。但浪漫派音乐则由于主题变成了旋律削弱了这种方式。值得提到的是贝多芬，他是一位既把奏鸣曲式发展到巅峰，也为奏鸣曲式从此走下坡路奠定基础的具有历史意义的人物；我们既可以在他的作品中找到关于奏鸣曲式的无数经典范例，也可以在他的作品中看出导致奏鸣曲式最终解体的种种缘由的全部端倪。

增加乐思的数量无疑是贝多芬的一个贡献。贝多芬扩展了副部的容量，把古典奏鸣曲式中的附属部分——连接部、结束部等——解放出来，赋予它们以相对独立的表现意义。第三钢琴奏鸣曲 OP.2，NO.3 是一个很好的例子。此曲连接部在速度、力度、材料上都与主题形成鲜明对比，连接部本身就是由两个不同情绪的乐思并置；副部至少由三个对比主题构成；在副部之后，连接

① 《19 世纪西方音乐文化史》，109 页。

部又以鲜明的对比方式再现（这已很不寻常）；而结束部又完全是新的乐思。由此可见，奏鸣曲式的呈示部绝不只是两个对比主题，它具有丰富多样的乐思陈述。

贝多芬虽然扩展了乐思，但却并未让旋律侵吞了主题，因而仍坚守着奏鸣曲式的领地。贝多芬以后的一些奏鸣曲式由于主题性减弱，不得不一味地靠增加新乐思来维持，“舒曼和肖邦虽然也在一个曲子里保持情绪的统一性，但却不坚持只限一种乐思，其变化是无穷的。”① 把连接部建立在新主题材料上，甚至让它具有独立艺术形象，这是直接地对不稳定要素的削弱。对展开给予更沉重打击的浪漫主义新现象是干脆去掉展开部，或者以插部代替展开部。以插部代替展开部（这无疑是最大的并置），带来了新的乐思，增加了新的场景画面，保证了浪漫主义与外部世界的情感交流。然而这导致了一个重大的变化：“B”的瓦解，这显示出，稳定与不稳定原则在深层结构上已经不复存在。对于浪漫派作曲家来说，展开部已不是一种必然的要求（这一点在他们把主题变成旋律时就已预先决定了。）即使在形式上出现了展开部（或展开性段落），浪漫派作曲家也总是削弱它，使其成为事件和情绪进展的有机一环。在柴科夫斯基的交响曲中，展开部脱离了抽象性，脱离了纯音乐的理由，“B”不再是纯形式的不稳定，它被改变为战斗、博击的画面，古典主义所理解的冲突（dramatic）在这里成为地地道道的一部“戏”。然而剧烈、激动的情感，无论它多么狂暴、喧嚣，也决不是真正意义上的具有内在否定愿望的“B”。朗格指出：必须警惕，不要把激动和高潮误认为交响性的发展。只有纯粹形式的对立冲突，才是真正意义上的“A”与“B”的最高体现。

正如古典奏鸣曲式必须在排除巴罗克音乐表层杂多的同时才

① 《19世纪西方音乐文化史》，116页。

能在深层安放进简洁的结构，而浪漫派音乐在深层松动着双极结构的同时，必然也在表层显示出丰富多样。事实上，在浪漫派音乐中，表层的对比、变化——无数的小的非结构异常活跃。表层非结构繁荣的明显特征之一就是浪漫派音乐中色彩性、描绘性等插入和声的高度发达。卡纳认为："许多和声上的新事物都是在浪漫主义时期的歌曲、歌剧与交响诗中第一次露面的，这并非纯属巧合。"① 浪漫主义的和声成就从形式上看都是表层的，修辞意义上的，它们从未在深层次上对结构做出贡献，相反，它们危及和腐蚀着结构。

勃拉姆斯说过："浪漫主义的大师们以抒情精神继续写奏鸣曲式的曲子，这与奏鸣曲的内在的戏剧性质相违背。"② 浪漫主义者其实非常清楚这一点：奏鸣曲式的基本品格是双极抗衡，但奏鸣曲式的这一品格阻碍了浪漫主义者的情感发挥，浪漫主义不得不改造甚至抛弃它。这表现在：一方面，浪漫主义作曲家以旋律替代主题，以并置手段"把奏鸣曲式变成一个大型的大部歌曲形式"；另一方面，他们干脆根本就不再写奏鸣曲，而转向抒情浪漫的小型乐曲。

浪漫派小型乐曲的基本结构一般仍然是三段式，这种模式仍然统治着浪漫派音乐，它的重要性绝不次于古典音乐，我们可以很容易地在浪漫派音乐中找到它无所不在的踪迹，事实上浪漫派的感性宣泄必须依赖它。但是，这显然不是我们在双极结构中看到的 A—B—A，浪漫派的抒情乐曲只是以一种公式与其保留着外表一致的躯壳，灵魂却完全不同了。这里重大的差异在于，奏鸣曲式的三段式是辩证否定的对比，而抒情浪漫曲的三段式是并置的对比。前者具有自身的否定，它不是独立的，它要通过否定自身来显出自己的存在价值；后者是相对独立的，它不否定自

① 《当代和声》，57 页。
② 转引自《19 世纪西方音乐文化史》，107 页。

身，它通过满足人们的求变心理来实现自身。否定的“B”是迷乱的、紧张和动态的，它躲在深层，并也在深层触动人的内在心灵；并置的“B”表现出松弛和静态的非展开的呈示性，它浮在表层，也只在表层撩拂着人们的情感。

二、“B”的解放

“B”的削弱和“B”的解放是19世纪音乐的两股对立的发展趋向，它们体现出双极结构走向分裂的两个极端。如果说“B”的削弱作为19世纪音乐中一种倾向的力量，它与中庸的双极结构格格不入，要求削弱迷乱、削弱理智，通过旋律获取情感以靠近更为具体的现实生活；那么，“B”的解放则是另一种倾向，它也对奏鸣曲式的调和不满，但却提出完全相反的要求：它看中的是奏鸣曲式的展开部，希望扩大展开部的效果，增加音乐迷乱、恍惚的效果。

相对于古典主义的双极结构来说，19世纪的两种对立势力都厌倦对立、冲突，它们都要求拿掉双极结构中它们所不喜欢的那一极，换句话说，它们都倾向于音乐的某种程度上的单极化：或者是偏向感性，要求旋律的鲜明，或者是偏向破坏旋律的清晰性，追求迷乱和玄奥。从历史来看，前者冲动和急不可耐，它们率先松动着双极结构，整个19世纪上半叶这一支势力有出色的表演；而后者开始似乎在静观、在等待属于自己的时机，19世纪下半叶这一股势力好像突然脱颖而出，它们以其强大的不可遏制的势头，逐渐地音乐舞台上占据了一个醒目的位置。

在历史中我们已经多次看到这样的现象：音乐的发展常常是在人们不知不觉中，出人意料地走向相反的方向。在我们观察19世纪音乐“B”所发生的变化时，情况也正是这样：一开始是对“B”的削弱，然而当这股势头在达到一个高峰时，却又奇妙地转向其反面——对“B”的强调。关于这一点，柏辽兹—李斯

特—瓦格纳是值得盯住的主要线索。

瓦格纳曾对李斯特说：如今只有我们三人是一起的，因为我们很相像。显而易见，他们的相像在于共同的美学信念，在于对标题音乐的崇尚，或者说，在于他们都相信：音乐能够，也应该表现音乐以外的东西，音乐绝不是它本身。然而他们真正的很相像吗？在朝向一个“共同”的目标前进时，柏辽兹—李斯特—瓦格纳似乎是一根紧密相关的逻辑链条，但正是在这根链条的“误导”下，历史不知不觉从左偏向右——悄悄地拐了弯。

还是回到形式问题上来观察。上面三位作曲家由于在美学追求上“相像”，也必然有“相像”的技术手段，而主导动机的使用是他们的共同之处，正是通过对主导动机的探查可以了解到历史是如何走岔了道。

前面提到浪漫主义的情感表达和音乐描绘在形式上应该必须满足的条件是多乐思，只有不同个性、不同特点的对比旋律的并置才能造成场景的变幻、事件的延移。然而主题旋律的增多本身是一个反结构的现象，旋律众多可能导致的结果是音乐陈述的杂乱，因此既要增加旋律，又要保证统一，对于描写性的标题音乐来说就是一个面临着的必须解决的问题。

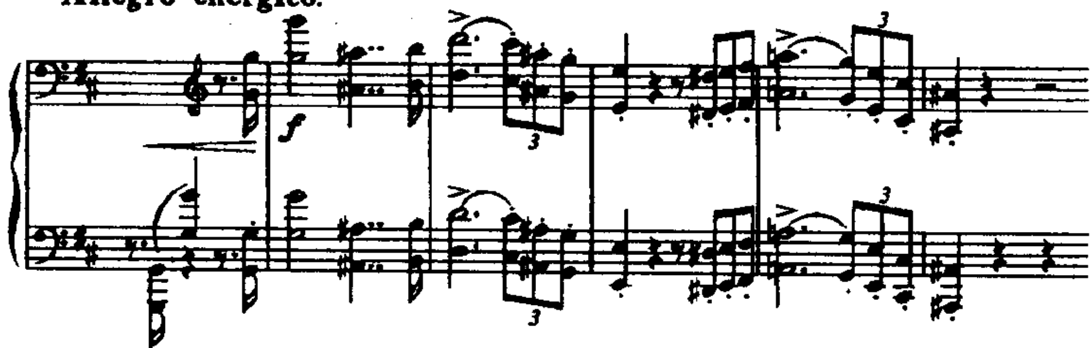
正是由于此，主导动机的运用在标题性倾向的音乐中应运而生，在著名的《幻想交响曲》中柏辽兹成功地运用了主导动机。第一乐章虽然仍是奏鸣曲式结构，但奏鸣曲式所具有的结构约束力已经减弱，主题变成了旋律，展开成为了场景，主导动机发挥着重要的结构作用。柏辽兹赋予主导动机的结构功能是纯粹外在和提示性的：在《幻想交响曲》中，主导动机成为所叙述人物故事的象征，它们的适时出现，暗示“器乐剧”中各种角色的登场，或隐喻着事件发展进程的特定阶段。很明显，主导动机超出了音乐本身，这里与其说是主导动机的结构功能为音乐带来了统一，不如说这种统一来自于人们对于一个故事的完整印象。

李斯特也热衷于标题音乐，他的交响诗也充满了“事件”，在聆听这些音乐时也总能感受到变化着的情景的不断流逝。但李斯特明显减少了具体的描绘，他与实际生活保持着一定距离，他追求的是音乐的诗意表达，在他看来与生活的直接拥抱毫无诗意。李斯特音乐中的事件是绝不同于柏辽兹音乐中的事件，如果说柏辽兹的事件是场景和故事，李斯特诉说的却是一个个心理事件，柏辽兹致力于清晰的人物和画面形象的刻画，李斯特却注意去提炼一个概括的精神过程。可以体会到，从柏辽兹到李斯特标题音乐有一个从外到内的转变。

既然要削弱外在描绘，就必然要放弃乐思并置的作曲手段。对柏辽兹来说，各种乐思由于直接提示着人物或事件，所以必须鲜明、清晰和富有个性，以便于人们牢记。但李斯特由于要转向内心，而内心是隐秘的，它拒绝过于清晰、一目了然的坦露。在李斯特的有代表性的偏向心理刻画的作品中，可以看到与柏辽兹的明显差异：展开性质的音乐扩大了，它渗透到呈示段落中，主要乐思的呈示没有给人带来使人亲近的情感，而是一开始就表现出令人困惑的迷乱和紧张。

《b小调奏鸣曲》的主部主题是贯穿全曲的主导动机，一开始就表现出强烈的不稳定，总体上的减七和弦的迷乱效果，通过一次模进被更加强调（见例6—2）。

例6—2



《浮士德交响曲》具有类似之处，主部主题建立在一连串含混的增三和弦的半音下行模进的基础上（见例6—3）。

例6—3



斯克里亚宾的后期钢琴奏鸣曲更是一开始就在“展开”中呈示（见例6—4）。

例6—4



古典主义双极结构建立的根基是奏鸣曲式的主部主题，由于主部主题的清晰与迷乱的均衡，它既有呈示的特征又有展开的潜在动因，才可能形成AB双极矛盾冲突的格局。通过柏辽兹与李斯特可以清楚地看到浪漫派音乐来自两方面的改造：柏辽兹把主部主题变成了“旋律”，李斯特则清除了主题中呈示和稳定的一面，增加了不稳定或迷乱的一面，径直把呈示变成为展开。在上面例举的两首乐曲的主题中这一点体现得很清楚。

但是李斯特只是把迷乱推广到部分的“A”，具体地说只是对主部主题进行了改造，而把醒目、清晰而优美的旋律留给了副部主题。《b小调奏鸣曲》一开始就在一种强烈地不稳定中展开，一个迷乱接着一个迷乱，没有松弛、没有终止，使人紧张得透不过气。主部主题的迷乱，使得人们把希望完全集中在副部，人们期待着副部，在《b小调奏鸣曲》中，副部占据着醒目的地位。副部主题的出现仿佛成为荒漠中的绿洲，它动人的旋律、明确的和声、调性、织体、节奏给在迷乱中苦苦挣扎的感性知觉送去了难以言喻的亲切和激动，饥渴的感性迫不急待地沉浸于它。

李斯特的部分改造很快就有了新的突破，几年之后，瓦格纳在其著名的《特里斯坦与伊索尔德》中又把对迷乱（“B”）的强调大大地推进了一步。

瓦格纳比李斯特躲得更深，他要挖掘人的更内在的精神，他把标题音乐的理想寄托于乐剧改革，他也宣称要表现音乐之外的东西。对于《特里斯坦与伊索尔德》瓦格纳有过一段文字诠释：这是一个关于对爱情的思索、渴望、狂喜和悲痛的故事。人世、权力、名声、荣誉、义气和友情都在梦幻中烟消云散；只有一事被留下长存——渴望，不能被熄灭的渴望，它是不断被加强着的永无止境的怀想、渴念和焦虑；只有一种拯救，那就是死亡，终止，不醒的长眠。① 然而《特里斯坦与伊索尔德》要表现的既不是柏辽兹的“故事”，也不是李斯特那种概括各种心理事件，它要超越所有这些，追求更为纯粹、更为一般的音乐表达。

在《特里斯坦与伊索尔德》前奏曲中，场景没有了，交织和变化着的心理事件也消失了，他只表现一种单一的情绪，一个不断增强的渴望，这种表达拒绝任何可感的优美旋律，拒绝给感性留下顾盼和依恋的绿洲。此时的瓦格纳已完全不需要再借助于奏

① 转引自《音乐语言》，229页。

鸣曲式的干瘪框架，他终于放弃了奏鸣曲式。此曲中“B”达到了前所未有的扩展，人们再也难以听到呈示展开、主部副部的双极对立，迷乱完全吞食了清晰，全曲基本立足于一个主导的乐思，没有终止、没有对比，音乐无穷无尽昏昏朦朦地在绵延迢递中向前推进。

在19世纪三位著名的标题音乐作曲家各自的三首著名代表作中，“B”的发展脉络显现为：一方面是削弱“B”，对不稳定性形式意义采取淡化处理，突出场景的变换。在另一方面，把“B”突出，使其侵入主部主题，造成了浪漫派音乐的一个新气象：副部的极端突出和醒目。《b小调奏鸣曲》虽然已接近于自由曲体，但副部给人的强烈印象使人摆脱不了三段模式的感受，不过这是一个完全相反的三阶段，即，迷乱—清晰—迷乱。《浮士德交响曲》情况相似：全曲中间，一段全曲唯一的在旋律、调性织体上非常鲜明的主题，与前面迷乱的乐思形成鲜明对照。即使是早期勋伯格，浪漫主义的影响也使他未能摆脱安放一块“绿洲”的诱惑，在《帕利亚斯与梅里桑德》中，乐曲在迷乱中呈示，然而中间那一段极为清晰，妩媚无比的小提琴独奏虽然转瞬即逝，但却刻骨铭心。（在某种程度上具有相同情况的还可以提出柴科夫斯基“悲怆”第一乐章，乐曲一开始就在展开中持续紧张，这导致了后来展开性要求的减弱，而副部的出现却取得了一个瞩目的地位，这显然与b小调奏鸣曲副部的出现在效果上有近似之处。）

把展开性要素施用于呈示段，这是对“B”的强调，对“A”的蚕食。19世纪下半叶这是西方音乐发展的一个重要动向，以德奥为主线的所谓晚期浪漫派促使这股势头愈演愈烈。然而强调“B”最终是要否定“B”，或者说，解放“B”。同不协和音的解放思路相同：否定不协和最终是把不协和音从依赖性附庸地位解救出来，即抬高、强调和肯定不协和音，使其达到与其他要素的

均等。同样，强调“B”也是要解除“不公平”的双极公约，“B”要想跳出从属地位，唯一办法只有最大程度地抬高自己。

不协和音和“B”的共同属性都是依附性，它们都出自于不均等的乐音观念，它们的解放本质上应该是完全一致的。“B”的解放必然将导致不协和音的解放的要求，而只有不协和音的解放才能使“B”获得了真正解放。我们在前面的论述中已经看到，双极结构的确立是不均等乐音观念由表及里，由上向下的逐渐潜降，现在，双极结构的瓦解则循着相反的方向“原路退回”，即，从里到表、从基础结构——呈示、展开段进行逐层清洗。如果说《特里斯坦与依索尔德》中结构上的双极对峙已经被消除，在句段意义上不协和因素已经被解放，那么勋伯格要做的事则是在瓦格纳开辟的基础上对不均等观念进行再清洗，继续清除更表层的稳定与不稳定因素，实现不协和音的解放。

传统奏鸣曲式本身是一个二元调和的结果，20世纪对这种调和极端不满，出现以“B”来压倒“A”。勋伯格曾指出：“在奏鸣曲式的展开部中已启示了后来的无调性音乐。”[①] 迈尔把这句话换了一种说法：“颓废派的音乐不过是把音乐中的偏离夸张到了极限的艺术。”[②] 可见，现代音乐具有着它的历史渊源，现代主义者们在传统音乐中的“B”里嗅到了现代音乐的气味，强化、抬高，最终把“B”从双极关联中解放出来，使其独立自在，这是西方现代音乐发展的一个重要趋势。

第六章小结

本章是对第一章提出的基本论点的具体论证。着重通过音乐

① 勋伯格：转引自《巴托克论文书信选》，增订版，20页，北京，人民音乐出版社，1985。

② 《音乐的情感与意义》，92页。

形式建构的重要要素，追踪分析了从浪漫派到抽象派音乐观念的变化。

“不协和音的解放”表明西方音乐中，通过对立面的否定及其否定之否定方式，也即紧张—松弛—紧张(或协和—不协和—协和)乐音运动模式的终结。然而这决不仅仅是形式现象，它实际表明的是，西方的“对立—征服”模式——文艺复兴以来逐渐显著起来的理性信念——的受挫。因此，“不协和音的解放”的背后实质是“人的解放”的呼声，这是20世纪西方社会对理性不满，并探索新的思想发展道路在音乐上的反映和表现。

本章从和声、织体、曲式三个方面逐一地进行了考察西方思想观念变化在音乐形式上留下的印记。分析了从浪漫主义以来和声上稳定与不稳定原则的瓦解，织体上“旋律—伴奏”模式如何开始向 polyphony 演化，以及曲式上双极结构解体的两条途径，从而对“不协和音的解放”有了一个更全面和深入的认识。

第七章　抽象音乐的观念

古典艺术并不是什么完善的终极存在，它只意味着艺术活动循环发展的一个极点。艺术的发展史像宇宙一样是圆圈式的，而是不会只有一极而没有相反的另一极。

——W. 沃林格：《抽象与移情》

任何伟大的艺术，其之所以伟大，是在于表现了人的最深刻的内在本质，揭示了生命意义的潜在隐秘。无论是表情性的现实艺术，还是抽象的超验艺术，都是如此。

面对艺术史，我们在理智上无法不同时接纳两种对立的艺术。尽管在审美趣味上我们可以好此恶彼，但却不得不承认它们都是人的。我们不能视而不见：无论是抽象派音乐家勋伯格，还是画家康定斯基在其艺术创作中所倾注的对人的热情，绝不次于浪漫主义者柴科夫斯基和德拉克罗瓦。如果说，只有现实的艺术或只有抽象艺术才体现了人的本质，那么，人的历史必有一半处于本质的空缺状态；如果说，现实性和抽象性这两种极端对立存在着的艺术都是人的本质的体现，那么，结论必然是：人的本质是双重的。

对于西方来说，人的本质是双重的，这根植于人的精神和肉体的二元性。人的这种双重性在自身的历史演变中体现为两种对世界的认识，两种艺术观念，二者本质上是排他的、冲突的，然而其中一种又很难（甚至不可能）离开另一种自存自立。人的本质的既冲突又依赖的二元性表明，任何一种势力想持续永久地独占鳌头都不可能——这本身违反了人的本质，因此，历史只能是

在交替沉浮中延展。这是完整的人的发展所必然留下的历史图象。

对西方音乐历史的研究，不能不涉及到对抽象音乐的本质的认识。本章将初步探讨抽象音乐的观念。这是一个非常困难的论题，它涉及鲜为人知的人的另一面的隐秘。我们仍将立足于二元框架，在两种音乐的对照中展开讨论。

第一节　消除关联

人的双重本质决定了对世界的两种认识，而两种认识联系着两种抽象，因此在讨论抽象音乐的观念之前必须区分出两种抽象。

人们对对象世界的认识依赖于归纳、划分，依赖于分门别类，这是一种抽象过程。这种抽象，追本溯源，来自于人的生存需要。人要生存，要趋利避害，就得走出自身，面朝着对象的物质世界去了解、认识和支配外物，而这离不开抽象活动。

为生命存在而需要的抽象活动在本源上具有一些不可更改的特征：一，物我二分，主体和对象世界必定处于对立；二，物质或功利性，对外物的支配是以明确的现实目的为动因；三，寻求规律。通过主要次要、本质与非本质划分，以推理、判断找出规律。恩格斯曾描述过这种抽象，指出它是从现实世界中抽象出来，在一定发展阶段独立和脱离于现实世界，并作为世界必须适应的外来规律与现实世界相对立。

另一种抽象和上述抽象完全相反。它也具有一些不变的特征：一，物我同一，主体是对象，对象是主体，主体对象浑然不分；二，躲避现实世界。声称不以任何外在目的为动因，追求纯粹精神；三，不承认对世界的划分。在这种抽象观看来，规律之说是荒谬的，宇宙世界万事万物根本没有主次之分，本质与非本

质之分，没有这个重要那个不重要之说。这种抽象，照黑格尔的说法，意味着从一个对象中抽取出它与意识的一切联系，抽取出一切感觉印象以及一切特定的思想后所剩下的东西。

上面两种抽象，可以分别称为经验的抽象和超验的抽象。前一种抽象使用排除法，通过意识和理智的介入，通过不等一划分把万事万物整理得井然有序；后一种抽象使用直观法，它阻止意识和理智介入，让非经验的纯粹感性直面外物。经验抽象的具体操作离不开因果关系，因此它必然内含一个逻辑三段式；此外，由于它离不开主次划分而必定表现出中心与非中心（主要与次要）的二元性。很显然，这些都在经验抽象的艺术——在表情性音乐中得到体现。

表象的浑浊世界如何能变得清晰，如何能显出逻辑、规律和有序，换句话说，经验是如何进入对象，如何认识、把握和支配对象，经验唯一的方法是通过划分，建立起一个多级中心的庞大体系，万事万物与各级中心息息相联。在多层次的等级划分的组织网络中，万事万物在井井有条的系统中有机地关联：每一个事物都是系统的关联物，它可能受控于上级中心，但它自身又可以作为中心支配着它的下属。规律的世界必然是被关联的世界，事物首先总是处于某种关联，然后才是被认识、理解以及被支配。

多级中心的网络必然联系着经验的抽象，只要在经验的抽象成功渗入的场合，等级划分的组织体系就必然清晰显露。在音乐中，倾向于表达现实情感的音乐，也即被经验抽象支配形式建构的音乐，它的各个构成要素必然是关联在多级中心的网络中。在调性音乐中，等级的多层次特点随处可见：

以简化和分层原则为特征的申克分析其主要目光注重在调性音乐，这足以说明调性音乐的多层次，以及从表层到深层的多级关联特征。

调性音乐的根基——泛音列，本身就是一个多级网络：以基

音为中心，循着八度、五度、四度、三度……延伸。这里重要、次要、再次要，协和、次协和、不协和的等级关系已经被划分。

对泛音的自然感受全部反映在和声的感受中，因此，泛音的经验性也是和声功能理论的经验性，泛音的等级划分也是和声的功能等级划分。在自然音体系的和弦关系中各种和弦被这样归纳（按斯波索宾的和声体系）：

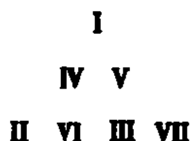


图 7—1

这种“宝塔”型的等级系列在音乐中很常见：

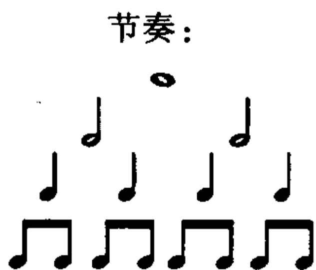


图 7—2

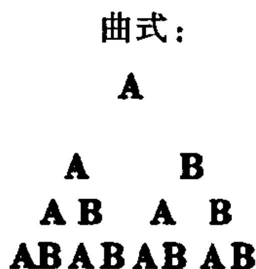


图 7—3

在另一方面，超验的抽象——抽象音乐的抽象，由于要阻止意识和理智的介入，必然致力于消除关联着的网络系统。如果说表情性音乐的产生在于经验支配了对象，物外在于自我，因而自我体味到在对象中的自由，那么抽象性音乐却要努力让经验受挫，让经验自我在观照形式时感到不自由和受遏制，阻止经验自我（以及经验的客体）的建立。

在抽象主义者看来，真实的世界决不是一个有规律的逐级分层的庞大体系，这完全是经验的主观虚构，是人类为着征服物质世界所进行的必须划分。但是这些纯粹是为着物质目的的手段和

思维方式如今却背离了人，它们无所不在地威慑、驱赶和窒息着精神。在理性时代，在一个等级森严、井然有序的枯燥的没有任何感性生命活力的时代，精神被规律统治，人性被规律异化，人在关联起万事万物的同时也把自己纳入关联；同万事万物一样，人也逃脱不了被关联的命运，每一个个体都是一个关联物，都是庞大理性机器中的一个"有用"的部件，他们不得不顺应着规律，接受自己虚构出来的对立面的指令，协调地维护着机器的运转。

音乐中的抽象主义所表现出的是：把观念上对物我二分的抵制变成艺术创作上对协和与不协和双极观念的抵制；把消除关联以实现人的解放完全付诸于消除非中心对中心的关联以实现不协和音的解放。这里，观念和艺术形式直接连通着，形式准确地表达和体现出观念。

要在艺术中实现理性重压下的人的解放，只可能采取消除关联的、要素同一的形式建构原则，这一点，现代抽象艺术的理论先驱 W. 沃林格作出了正确的预见："对超验的心灵来说，解救唯一地只在于最大可能地缩小和排除这种令人痛苦的依赖关系。艺术地把握外在事物，对超验的心灵来说只是指，把事物外在显现方式的制约性及与混乱的外在生命的关联降低到最低限度，并以这种方式使事物摆脱一切对它所作的迷乱的感官把握，从而使之获得解救。"①

消除关联隐喻着强调个体，强调个体的独立意义和自身价值。解除了关联的个体不再是一个相对它物的存在，而是自身绝对的存在，因此个体已不是通常意义的"个别"：它既是个别，也是一般；既是一个事物，也是整个宇宙；既已跳出等级系列的链环，它就无大无小，无轻无重，它就只通过它本身来描述和进行理解。

---

① W. 沃林格：《论艺术的超验性与内在性》，见《抽象与移情》，136 页，沈阳，辽宁人民出版社，1987。

这里，个体的意义完全被重新诠释，它获得全新的意义。

“不协和音的解放”以对每一单个音的关注，隐喻了对个体的重视。这里可以看到乐音观念同人对自身个体观念看法的同步变动。理性时代的观念是，个体的价值要在理性的状态下，在与社会群体的逻辑关联中才能体现；在这种观念下，每一个体是作为“部件”，在社会生活中被不可逃避地关联于庞大的社会机器。这一看法对音乐形式的影响是，乐音关系被关联于庞大的逻辑体系，单个乐音自身是没有独立价值的。

20世纪，人对自身看法发生了观念上的改变。非理性主义的极端主观立场导致个体的价值不需要在与整体的关联中来确立，它自身的独立性即是其价值的体现。这种非理性观念反映到音乐中，在音乐形式上的连带反映是，乐音本身是独立的，乐音关系没有本质与非本质的不均等划分，每一个乐音的意义并不在关系中显示。在十二音无调性作品中，每一个音的独立地位得到空前地强调，没有一个音是依赖于其他音而存在，没有一个音是非结构的，它们都是具有结构意义的独立要素。很显然，20世纪对个体有了全新的理解，它不是关联着的个别，它不从属于任何其他，而只属于自由的、被拯救了的自身，而这些观念留在了音乐语言符号中。

20世纪抽象艺术的实践事实上已由沃林格在理论上率先进行，他写道：“人类紧接着的愿望必定是，使最强烈地受他关注的外在世界中的单个事物具有那种绝对价值，也就是说，把单个事物从其演变的长河中抽离出来，使之摆脱一切偶然性和变动性并把它提升到必然性层面，总而言之，使之永恒。”① 凡抽象主义者必然致力于单个要素的拯救，勋伯格的“不协和音的解放”实际上是通过乐音观念的转变反映出20世纪人的观念意识的转

① 《抽象与移情》，36页。

变：不协和音的解放内涵对理性时代的多级体制，对人的不自由的深刻抱怨，以及对不自由人的超度——通过破除非等一、非独立状态——的强烈愿望；这里，人的被拯救在乐音的解放中得到一个虚幻的暗喻。

消除关联一旦作为一种非理性观念占据着优势地位，它必然无所不在地腐蚀着由理性苦心经营的，在关联中建立起来的音乐的“摩天大厦”，逻辑的、井然有序的多级网络体制必然随之坍塌。传统调性音乐中以稳定—不稳定—稳定为总原则，以 TDT，ABA，强弱强为具体表现的层层构砌的宏大的音乐建筑，在历史发展中终因单个要素对自身独立地位的不断提出要求，而导致关联松散，层次稀疏，最后，在抽象音乐的极端形式——无调性音乐中毁于一旦。

第二节　消除时间

这是紧接上一节的讨论。

消除关联同时也是消除时空。意识、感知只能在时间空间中才能存活。

时空感依赖于意识的划分，物我二分、主客体的分离激活了时空感受。随着意识的加强，经验理性的壮大，主客体一方面愈加对峙，另一方面却前所未有的关联。在主客体之间时空关系成为有效的中介关联物；主体依赖于时空来认识客体，而客体则依赖时空才能显明自身。

经验本质上、或首先是时间和空间的经验，离开对时空关系的经验性感受，现象世界不可能被关联，也不可能被表象。正是由于时空关系与经验现实直接相关，因而围绕着有关经验问题的讨论，一旦向深层次延伸，时空就往往引人注目地成为不同观点激烈论辩的焦点。

艺术中的两大重要门类：音乐和美术，因其必然客观地占据着时间和空间的特性，而常常被一般而论地称之为时间艺术和空间艺术，但是这里所称的时间和空间与我们所关注的时间空间毫不相关。在我们看来，音乐和美术不可避免地依赖于时间空间——或者在时间流逝，或者安放在空间——都只是艺术的特征，而不反映观念的特征。我们关心的是后一种情况。

艺术中实际上包含着两层意义的时间空间：艺术本体必然具有的物理的时间空间，以及艺术反映出心理的时间或空间。第一种情况我们称之为客观的，一度时空。它本身不含有创造，因而也不含有观念意识，它只是提供了创造观念意识的基础和前提。后一种情况我们称之为主观的，二度时空。它是灵性和精神创造的产物，是观念意识的流露。

艺术本质上是观念意识的，是思想的反映。作为人的存在状况的体现，艺术忠实地在其历史发展中记写下了人的对时空问题的种种思考和认识。这一点通过对艺术的感性体验可以使人感悟，通过对艺术形式的分析可以让感悟得到理智的确认。

无论是音乐或造型艺术必定是有形式的，这决定了它们注定地要占据时间或空间。但是这种对一度时空的不可避免地依赖，并不意味着它们在表不表现二度时空（心理时空）问题上没有选择的余地。事实上正是在艺术二度时空的创造上，观念意识的对立赫然显露，在艺术这样一个“造”出来的虚幻世界中，二度时空是否存在，这是两种艺术观的根本差别。

时空感显示出人的对外在世界的把握，在时间和空间的框架中对象世界不再是一片混乱，万事万物不再是孤立和散漫，在经验的参与下，事物被有机地组织和关联起来，显出秩序、规律，变得清晰。对于现实的人来说，获取时空是生存的需要，是自然状态下的人的本能。正是这种同生命存在的息息相关，时空感受无所不在地深深扎根于人的意识，渗透进人的精神，支配和决定

着人们对世界的认识和思考。然而对于另一种人来说，人类应该摆脱的恰恰是物质需求的本能所根深蒂固施加的影响，在他们看来时间空间的存在完全是主观的，是人为着肉体生命的存活所不得不建立起来的，因此人不应该囿于生命的自然状态，作为高级生命的人应该甩掉经验的桎梏，超越虚幻的时空，从而在物质表象的背后探求到不变的、永恒的宇宙本质。

对时间空间的不同理解在艺术创作中得到不同的表达。由于时间空间问题根本在于对感性经验是否信任，因此在艺术创作中是顺从还是拒斥经验，就必然成为抽象的时空观念的折射。当人们相信经验的观察，相信现象世界是真实可信的，其艺术创作对于经验就必然显示出可理解性。

就像经验一旦进入外部世界即刻组织起时空，把万物整理得井井有序一样，经验一旦被允许进入艺术，艺术形式的各式各样的复杂要素便通过一个中心被关联成有机的整体，在这一有机体中经验可以随心所欲自由往来，艺术幻化成“现实”——一个活灵活现的时空世界。然而当人们不相信现象世界的真实，认为经验虚构出表面而掩盖了本质，在艺术创作中经验就会被抑制，通过中心去关联起有机整体的本能的自然力量就会遭到挫败，这种艺术必然竭力减少对于经验而言的可理解性，给感知制造困难，从而使艺术建造不起二度的时空框架，达到远离表层现实，径直去感受深层本质的目的。

在造型的空间艺术中，经验的强大力量就是使外在世界从二维走向三维，从平面转向立体。只有在三维结构，也即所谓透视的构图中，经验的远小近大的具有纵深感受的空间意识才得到真切地表达。文艺复兴以来，伴同着经验理性把握和征服对象世界的强烈愿望，绘画发展的显著趋向就是寻求空间。所谓透视空间其实就是“确立一个基点，一切活动都从这个基点开始向外展

开，所有存在物都与这个中心基点息息相关。”① 在透视的构图中外物获得关联，没有任何事物是独立和自我封闭的，中心的强大结构力量统摄万物，迫使万物在有序的等级网络中与中心紧密相关。

如果说有中心的构图由于与经验的空间意识相契合，而把绘画引向生活和现实，那么完全相反的绘画思想则是破坏透视的中心基点，竭力从三维立体回到二维平面，从而通过消除空间让绘画避离现象世界。凡抽象主义对深度空间都怀有一种本能的恐惧，“因此，抑制对空间的表现就成了抽象冲动的一个要求，因为，空间正是这样东西，它使诸物彼此发生关联，并使宇宙万物具有相对性。”② 消除空间就是消除诸物之间的关联，也即赋予任何个别对象以独立的特征；它们不是一种空间存在，不依赖于中心焦点，而是自身存在。

不难看出，音乐中的抽象主义者与绘画中的抽象主义者所面临的问题本质上是相同的，只不过前者致力于消除音乐中的时间，后者致力于消除绘画中的空间。它们的共同特征都是躲避经验，消除关联，趋向于艺术形式的均等和非中心，并对艺术形式中单个要素的“解放”表现出极大的热情。

沃林格说：“感觉对象如果还依赖于空间，它就不会向我们展现出其材料上的孤立的特性……所有艺术创作活动的目的就在于获得那种从空间中拯救出来的单个形式。”③ 阿恩海姆也指出：在现代风格的构图中“物体在画面上的分布是均匀的……最终产生的结果是某种均一性。我们可以称这种均一性为‘抵偿’或‘抵消’。这就是说，整体的各个组成部分与基本结构‘中心’的关系被完全放弃了，取代它的是在相互平等的构图成分之间所形

---

① 《艺术与视知觉》，396～397页。
② 《抽象与移情》，38页。
③ 同上书，22页。

成的关系网络。"①

音乐中的时间感受产生于经验可以辨认的变化，稳定—不稳定—稳定的不均等有中心的乐音运动造成心理的动态和趋向性，从而追踪和感知到流逝的时间。如果说绘画空间是通过文艺复兴以来逐渐发展起来的透视的构图手段所确立，音乐时间则是在相同历史时期通过逐渐发展起来的调性的结构手段来体现；透视通过中心焦点迎和了视觉对纵深感知的心理趋向，调性则依赖于稳定中心满足了听觉的期待的心理欲望。时间的获得总是表明人的对外在世界的认识、理解和态度。在音乐中，从均等向不均等乐音观念的转变蕴涵时间观念的转变，新的观念把人的意愿注入时间，使时间依附于主体，依赖于紧张松弛的主观感受，稳定与不稳定的期待心理造就了音乐的时间。时间只有通过划分才能显出，一个不变的持续长音难以表现出时间观念，而长音的有节奏划分则具有了时间意识。音乐形式的非结构因素是促成音乐时间的积极要素，它不断地进行划分，造成"部分"，通过偏离与回归的期待保证着音乐在时间中延续。

然而对于极力想避离经验现实的抽象音乐来说，时间却是最需要免去的，在他们看来，音乐最高境界恰恰应该是无时间。如果说调性音乐形式建构的最高原则是稳定与不稳定的对立统一，是最有效地运用紧张松弛调动起听觉心理的期待，通过动态和倾向性制造虚幻的时间过程，那么恰恰相反，极端的抽象音乐则致力于避免划分，消除双极性，通过解除期待心理，使时间脱离对主观的依赖，变成经验无法辨认的不动不变的静止的存在。抽象艺术对时间空间的反感并不会因为它们的艺术特性必然依赖于时间空间而受到丝毫影响，抽象艺术寻求的是表达的无时空，是把独特的时空意识投入到虽然占有实在时空的艺术对象。持抽象立

① 《艺术与视知觉》，27 页。

场的雕塑家布尔德布兰德就根本无视雕塑艺术的不可避免的三维空间特性，坚持雕塑创作的二维非空间意识，声称："只要雕塑造型首先是作为一个立体物而产生效果，它就仍然是处于艺术创造的初级阶段，而当它作为一个平面而产生效用之时，尽管它还是立体的，却已获得一个艺术形式。"① 同样，在音乐中，在抽象音乐家看来，真正的艺术形式不应具有时间性，尽管它仍然在时间中流逝。

抽象主义者反对的时间是虚幻时间、主观时间，与经验现实连通的时间。在他们看来这种时间是划分的、呈部分的，而真实的时间却是不可划分，绵延不断，是感性直觉而非理性经验的体悟，艺术应该追回人们在物质追求中已经遗忘的时间意识，去感受和体验真实意义的时间。双极观念的时间是一块一块划分，各部分被有机关联，并体现于单向地沿着时间轴的推进。在这种时间观念支配下，声音被分割成由低到高的一个个单元——音阶；音阶又按等级系列被划分成稳定与不稳定、从属与被从属的关系网络——调式；根据乐音的等级地位又相应地发展出对多音体系的复杂分类——和声；最后，在更高层次上，同样是根据稳定与不稳定的划分原则，音乐以句、段、部、章被一块一块从局部到整体加以组装。与生活靠近的音乐必然是从一部分到另一部分，在"块状"中流逝，这种音乐的时间表达不可能离开偏离回归的三段模式；无论是音乐形态的最表层——外音、装饰音，还是潜隐深层的结构都必然存在于三个阶段的时间过程。19 世纪下半叶西方音乐对双极观念进行抵制的明显趋向，其实质也是时间观念的转变。瓦格纳可以说是新的时间观念的第一个醒悟者，他首先自觉表现出对"块状"音乐的反感，在他对传统歌剧的咏叹调、宣叙调、重唱、合唱的划分进行改革的同时，也在音乐形式

① 转引自《抽象与移情》，23 页。

上去打破传统的和声与复调、旋律与伴奏、呈示与展开的界限。《特里斯坦前奏曲》的无终旋律、悬浮调性和声通过对终止和停顿——划分——的抵制，造成总体音乐不间断的绵延效果，体现出一种新的时间意识的发展趋向。

与经验连通的时间必然是单向的，由于它是主体期待心理的产物，与期待同步，因此这种时间只能向“前”而不能退“后”，或者说只能是顺时序而无法逆时序。经验时间的不可逆反，在于期待本质上是单向的；它只朝向未来。音乐期待的前提是对未来结果的“心中有数”的猜测，或音乐发展进程的相对可预见。这种音乐必然有确立的目标，有推进的指向，它耦合着主体对心理归宿的焦灼期待，以及对归宿的自我暗示和先在择定而产生出不可逆转的向心引力。期待的实现，必然应该有一套经验熟识的语法系统，在这一系统中诸多语言元素通过各自的相对确定的作用地位，较为明确的责权义务而关联。在调性音乐中，任何一个形式“事件”同时也是一个心理的“事件”，形式逻辑体现为心理逻辑，形式元素的排列、顺序、布局，它们各自所应扮演的角色，都服从心理，由心理择定。在有明确定向的音乐中，从下属到属和弦的和声序进一般不会颠倒；起承转合的曲式结构逻辑决不会打乱。只要经验统管着音乐，心理就具有着朝“前”的趋力，这决定音乐的单向时序不可更改。①

对于经验来说，意义需要在划分中才能显示。日常的交际语言之所以能够被理解，即在于传递信息的所有单字经过不均等划分：一些是主要的、结构的，它们构成意义的主体；一些是次要的、非结构的，它们对于主要意义进行联结和修饰。很明显，表情性音乐同日常语言在深层次上具有相似性，它们都需要主次划分，在不同层次的有机关联中对经验主体呈显出“意义”。但是，

① 如果上面的典型语法现象发生变动，时序关系混乱甚至反逆，（如像晚期浪漫派音乐所表现出的大量“意外进行”）那正好说明时间观念在发生着变化。

事物一旦被主观划分，它在时间上就只能是单向的了。并且，划分越细，时间的单向性，也即不可逆性就越强。在音乐上，音乐的表情性越丰富，音乐注入越多的主观心理成分，音乐越不可逆；反之，音乐越客观越抽象，音乐避开主体的心理关注越多，音乐的可逆性就越强。就音乐形式来说，非结构插入越多，音乐越复杂，不可逆性越大；而结构的纯度越高，音乐越单纯，可逆性越大。只要经验理性一渗入对象，对象即在有主次之分的不均等关系中显出“意义”，并因此而不可逆。

如果对象是均等的，则表明经验远离它，它没有被划分，或无从被划分，因而不能显出意义。表情性音乐和日常语言之所以不可逆，是因为它们逆时序后成为均等的集合体；在逆时序的声音之流中，经验由于失去了对对象的划分，因而不能辨认对象，对象中的每一个音响元素都仿佛是等同地从我们耳边逝过，对象原有的意义因此荡然无存。在抽象主义者看来，经验对于时间的最大误解就是划分，把时间分成过去、现在、未来，时间变成从一个点到下一个点的不可逆的单向流动。但是，在抽象主义者看来，时间在客观上其实并没有方向，方向是主观给予的，时间具有着充分的自由——它是多向可逆的。表情性音乐的时间性来自于期待心理，期待心理来自于音乐的动力性推进，而动力性来自于稳定与不稳定的不均等划分。因此，要实现时间的可逆，最首要地是还时间以客观，淡化经验，取消划分，在“一”中去体悟那无法言喻的“绵延”。时间进程的方向性的消除有赖于依附或倾向特征的消除，这需要通过把关联变成独立，把偶然因素提升为必然因素。从效果上，需要避免心理期待，削弱音乐推进的动力性，而动力性的削弱依赖于音乐构成元素的均等。“不协和音的解放”完全体现出这种时间观念的要求。在严格的十二音无调性序列音乐中，时间发生的酵素——非结构因素被完全排除，音乐形式实现均等而达到了最大的简洁，乐音关系在原形、逆行、

倒影、倒影逆行的多向时序来去随意，出入无拘，时间终于脱离主观而回复于原本的“自由”状态。时间的自由也是人的“自由”，这里没有任何判断、推理的生存之地，只有纯感受；这是没有方向，没有对象，没有固着于某一外在目的的纯粹感性喜悦。在经验理性的时间“折磨”下痛苦不堪的心灵，终于从无尽无头的时间追逐中逃离，并超然而安适地在广渺的茫茫无限中随意漂游。

第三节　寻求“本质”

抽象艺术竭力地消除关联，消除时空，以实现对现实生活的躲避，并非百般无聊的颓丧，相反，却是发自于一种深刻的内心需要。人的双重本质决定人们对生活生命的两种理解，两种理解导致两种完全不同的人生追求和精神需要。同对另一种内心需要的追求一样，抽象主义者也是认真执著，他们为着自己的目标坚韧不拔、百折不挠、呕心沥血。

同一般人比较，抽象主义者表现出一种“怪癖”的，然而却无比真切的需要，这就是对深藏其下的、一般人难以理解和无法想象的“本质”的追寻。应该说，寻求本质是人的特征，把握本质实际上也是企求把握生命的永恒意义，无论是对生活抱有何种信念，最终总是把寻求本质作为崇高目标，总是用是否拥有“本质”来检验是否达到人生真谛的了悟。但是人的双重本质一开始就隐含着两种具有极大差异的对“本质”的理解，在艺术中这表现为两种艺术追求，两种审美理想，以及相应的两种形式冲动。

关注现实的艺术立足于现象世界，它在生活中寻求本质。这种艺术决不是停留在生活的表层，对生活本身进行直接摹写，而是对生活的提炼、深化。所谓“典型化”的现实主义创作方法，从根本上是在追踪生活的本质。

然而反映现实的艺术所希求的本质，在抽象主义者看来恰恰是非本质，现实艺术竭力追求着的表现“真实”，却被抽象主义认作为虚假。抽象主义认为，在人的现实社会生活中找不到本质，反映的现实艺术正由于其“现实”而无法摆脱停留在生活的表面，真正的本质蛰居于深层，它难以获得。而追寻它体现出生命的意义，获得它意味着实现人生。

占据20世纪西方艺术思潮主导地位的抽象艺术，伴随着在文学哲学等广泛精神领域同期而至的反理性浪潮，它的产生决非偶然。所谓反理性，反的是文艺复兴以来旗帜高扬的经验理性，同启蒙时期理性主义一样，20世纪非理性主义高举的大旗上面也赫然醒目地写着两个大字——解放！然而时过境迁，“解放”的含义却完全不同地被更换了。理性的“解放”是从彼岸回到此岸，从非现实进入现实，摒弃虚幻的精神，相信实在的经验；非理性的“解放”是从此岸退回彼岸，从现实逃往非现实，摒弃虚幻的经验崇尚永恒的精神。“解放”意味追求幸福，然而不过数百年，历史发生陡然的大折回：人们不久前才为之欢呼雀跃的“解放”顷刻已成为“牢笼”；人们还没来得及品尝来之不易的幸福，现实已变本加厉地带来焦虑和失望。

幸福的更深一层，或更真正的含义即实现本质。这是人的专属；获得幸福意即人的实现。从这个意义上讲，解放即寻求人的价值和实现自我。西方历史上的两次著名的解放运动，显示出西方人在追寻人的实现走过的两条完全不同的道路。非理性的解放表明通过理性实现幸福，实现自我愿望的破灭，它是对文艺复兴以来人的理想追求以及人的状况的深刻反思，和对自身历史——理性解放所走过道路的认真检讨。正是基于理想的破灭，以及随之而来的反思和检讨，非理性主义者开辟了另一条寻求人的本质的道路。

非理性主义者信奉不在对象中去发现自我，追寻本质，在他

们眼中自我是绝对的“我”，是纯精神，它是独立于一切的“自在”，它决不会随着“物”的消失而不复存在，因此真实的自我是永恒，是无限。这，才是人的真正的本质。抽象艺术所向往的本质，是绝未遭受经验理性“污染”的“一”。这是一个绝无划分，绝无“部分”，因而也是绝无个别的纯粹一般。在抽象主义看来，由于经验理性的漫长统治，代表表层、偶然的非本质力量日积月累、厚重弥溢地压迫和窒息着深层的真实本质，致使现实社会人性沦没，精神污滞，“本质”阙失，因此凡非理性主义都对过去、对远古眷恋，对混沌初开之时人性的纯洁回首眺望。

人类的原始状态，正是一种非理性状态。物我不分构建不起清晰的时空框架，现象界一派混沌。然而此时的精神却是充盈和安详：物质的匮乏并没有招致心灵的恐慌；恶劣的生存环境并没有使人失去精神自由。依照非理性主义对“幸福”的理解，幸福不能建立于物，幸福不是物欲之欢，幸福是独立的人格，是不受左右的自由精神。理性的最大失误就在于以为通过外物可以培育出自由的精神，通过物质生活环境的不断完善可以实现人的完善。然而社会现实却无情地表明：此路不通。出路在哪？在寻求“本质”的崎岖道路上，顾盼过去似乎是必然的结果：原始人类享有着使现代人渴慕的自由和精神愉悦，回到古代则成为物质高度发展，然而却为焦虑、紧张、失望所困扰的文明社会的人们急不可耐的内心需要。这样，在西方历史发展的进程中，一个清晰的回归，一个精神发展的巨大的三段式结构明显地展露出来。

对古代的回顾显示为对人的“本来”状态的探求。非理性观念无不认为理性的发展使人失去了“本来”：人类为着生存，为着征服物质而后天发展起来的理性经验、智慧，以及相应的观念、意识把人先天的“本来”面目密不透风、严实厚弥地遮捂起来。事实上，非理性寻求的“本质”，其最真实的含义即“本来”。据现代画家塞尚称，他想返回到我们与生俱来的那些“混

乱的知觉”中。这里“与生俱来的”既是个人也是人类初始、本源、生来所有的精神形态，它是混茫、朦胧的显像，是被理性的人早已遗忘的“自身”，但却使抽象主义如获至宝，他们向人们展示：这就是人的“本质”，洁净无华的纯精神！

20世纪非理性思潮的令人不可思议的对“本质”的痴迷，一方面表现出对经验的极不信任；另一方面又表现出对非经验的强烈兴趣——凡经验所不及之处无不被搜完寻遍。既然经验遮掩了“本来”，那么古代、儿童、梦境、甚至精神病患者就必然是非理性主义的流连忘返之地。20世纪心理科学对“潜意识”的发现无疑极大地振奋了人们对“本来”的探求，抽象主义现在可以坦然地宣告，抽象艺术不是怪物，它表现的是真实的、但不幸已被遗忘的我们自己。我们自己到底如何？西格蒙德·弗洛伊德闻所未闻地告诉道：人并非总是处在理智的意识领域，在表层意识的下面还幽居着人性本有的精神的形态——潜意识，文明的进步，理性的发展把非理性的潜意识严密地封隔在暗无天日的深层，只有在理性懈怠之机才偶有显露。弗洛伊德的二元论心理分析，恢复了完整和真实的人的精神结构，看到了人具有意识和潜意识（理性和非理性）的双重表现。然而艺术中的非理性主义者却紧紧地盯上了后者。他们武断地让意识施职于物质，让潜意识作为精神。这样，潜意识就成为艺术描写的唯一对象，而意识虽然作为人的一部分存在着，但由于其卑微的物质性，高尚的精神工作根本不用理会它。

弗洛伊德的忠实追随者，抽象艺术理论家A.埃伦茨维希根据弗洛伊德的潜意识理论，对艺术的视听觉心理进行了较为全面和深入的具体研究。埃伦茨维希认为，意识由于追求把握对象，它要求准确，因而对象必然呈现出“焦点”；潜意识则游离于经验之外，它决不可能凝聚，因而表现为一种心理的不确定的“弥散”状态。焦点必然显示出清晰，因为它显示出中心；弥散必然

表现为迷混，因为对象没有中心。有焦点的艺术引导人们只注意到局部：在绘画中人们只关心准确的物象，在音乐中听觉集中于突出的旋律。关心局部显示出意识的参与，而意识的厚此薄彼具有功利性，主观性和只注意表面的片面特征。相对于"焦点"的片面，抽象艺术要求达到对艺术的"全面掌握"；"全面"与"部分"难容，它只有放弃"意识注意的狭小焦点，使之扩大为某种表面上空洞的、神思恍惚的凝视。"① 照埃伦茨维希的观点看来，弥散状态是人的"本来"的精神状态，因而也是非理性主义所努力希求的人的本质。"焦点"的艺术心理由于受意识的干扰，无法认清事物的本来客观面貌，也不可能实现艺术的真正目的，因此"弥散、模糊和表面空洞的梦境视觉成了艺术家把握艺术复杂性的准确工具。"依靠着这些工具抽象艺术宣称，他们揭开了秘密、追寻到本质，因而也实现了艺术。

埃伦茨维希用潜意识理论分析了音乐，他认为，"获取弥散水平听觉有些极端的例子，巴赫的赋格曲的结构就是一个。听这首乐曲时，我们的注意力怎么也无法在任何旋律上固定一刻。只能在我们已经很熟悉的那种表面上空洞，实质上充实的注意中对整个结构保持一种弥散的心理状态。"② 很显然，弥散来自于均等，只有在均等面前意识才没有可乘之机。这时感知感受到的是整体和全部，而不是某个局部和个别，在整体中主体不可能再朝"外"，而是转而朝"内"，在非意识状态下去体验纯粹感性的自我。对于抽象艺术来说，潜意识、"本来"、本质都是同一含义的追求目的，而整体性、弥散、均等都是实现目的的同一形式手段。凡整体性、弥散和均等的等级愈高，潜意识、"本来"或本质的实现就愈充分。埃伦茨维希显然是站在抽象音乐的立场指出："我们的听觉愈是弥散

---

① A.埃仑茨维希：《艺术的潜在秩序》，见 M.李普曼编《当代美学》，430 页，北京，光明日报出版社，1986。
② 《当代美学》，430 页。

和水平状，愈多的和声就失去了完整性，分解为复杂的多音网络。这种网络才是欧洲音乐真正重要的结构。”①

在本文的理解中，结构是抽象提取的结果，在对非结构因素的逐级排除过程中，匿伏于深层的结构凸现。因此，可以说，结构即形式的本质。音乐形式的本质与观念意识里所追求的本质具有同构性。或者说，人们在思想观念上对本质的理解，在音乐中通过结构被物化。这样，特定时代人对自身本质的认识，就可以通过对特定时期音乐结构形态的追踪来观测和进行印证。

对于非理性观念来说，认识本质就是把感知着的世界看作一个统一整体。由于整体是绝对的、没有主次划分的“一”，因而整体具有两个特征：第一，构成整体的要素是均等的；第二，整体包容了一切，没有什么处在整体之外（如果不是这样，整体就是残缺；或者由于出现“部分”而不再是“整一”）。抽象音乐完全反映出这种观念。十二音音乐必须满足与上面相似的两个条件：第一，每一个音都是等同的结构音；第二，结构包容了一切，结构必须是饱和的——没有任何乐音处在结构之外（没有非结构存在）。严格的十二音作曲规定：在十二个音出齐之前任何音不得再次出现。这意味着任何音不得多或突出，任何音也不得少或缺省，无论是前一种或后一种情况都造成了“部分”而无法获得整一。

就观念意识而言，理性主义的二元论观念必然导致其对本质的理解也是二元的，即：本质与非本质不可割裂，事物是一般与个别的统一。这种观点反映到艺术中，则形成统一与多样的艺术法则。在音乐中，统一与多样可以用结构与非结构来描述。正如在理性的观念中，本质无法单独存在，在这种观念下的音乐的本质——结构，也无法单独存在。它依赖于非结构（非本质）因素，与非结构同生共死；被非结构因素掩盖，并匿躲于深层。所

① 《当代美学》，430 页。

有的理性（调性）音乐必然具有这一本质，这一本质由 H·申克令人信服地揭示。

与理性主义相反，非理性主义反对对事物进行划分。因此，本质就是本质，它并不依赖非本质；本质是“全体”，在“全体”之上不可能再有其他。抽象音乐完全体现了这种观念，抽象音乐真正实现了：本质即结构。抽象音乐彻底地排除了非结构因素，结构实现了“全体”，（而调性音乐的结构实际只实现了“部分”）结构之上再也没有其他遮盖，结构直露在外。

两种本质的不同特征也表现在接收音乐方式的不同：对于抽象音乐，我们无需中介直接面对结构（即本质），结构就是音乐；这里没有推理、判断、归纳的用武之地，仅只依赖神秘的非理性的直觉来领会。对于表情音乐，结构本身不构成音乐，只有结构与非结构的统一才是音乐；我们只能间接地面对结构，通过非结构来了解结构。（申克理论的“结构听觉”思想正是这样引导人们去聆听音乐的。）

根据“结构反映本质”可以看到，音乐形式的本质——结构，与观念意识中对人的本质的认识完全一致。艺术活动令人难以置信地“模仿”着人的存在状况。这里“模仿”超越了艺术美学对这一概念的通常理解，它不是事物的模仿，外在的模仿，而是通过艺术的建构，以一种艺术“方式”——结构的方式，达到了与观念意识的契合，最终实现了对人的本质的摹拟和再造。

第四节　抽象音乐的理性

抽象音乐是极端的反理性，但是为着逃离束缚，又露出极端的刻意性——理智的痕迹。渴望自由追求幸福本身就是一种理性信念，文艺复兴的理性固然是这样，20 世纪非理性也并非如他们所称那样超然在外。抽象艺术家由于其在生理及解剖意义上仍

然是标准的“人”的属性，因此人的，同样是“与生俱来”的精神和肉体的双重特征，他们自然不可能免去。但是抽象主义者虽然无法免去其本身的二元性，他们却看出了二元性是人的一大“缺陷”，并且认为人的追求，人的本质的实现正在于人努力地去改变这一缺陷。因此事实上，非理性所“非”，只不过是对文艺复兴以来逐渐成熟的理性之非。非理性主义者同样相信，人是具有自我控制能力的理性动物，人可以通过努力来消除自身的弱点。这样，无论理性与非理性观念如何对立，他们毕竟在一点上取得一致，即：通过某种有意识、有目的的方式，人能够实现完善。这，显然是典型的理性乐观主义信念。

但是，抽象主义选择了一条与理性主义完全不同的追求完善的路线。抽象主义把一切人性的丧失归结于文明的理性社会。因此，人性的复归只有远离喧嚣的现实生活，远离“误导”人生的经验理性环境。不过，这又是谈何容易。抽象主义给自己出了一个千古难题：摆脱现在，寻回没有经验“污染”的人的“本来”面貌。然而人类毕竟已告别过去和自己的童年，经验理性传统的深浸透染，文明社会物质环境的浓重氛围，要想从中跳出来，绝非易事。就音乐而言，至文艺复兴以来逐渐兴起，统治西方几百年的调性思维在作曲、表演、教育和美学理论等多方面形成完整体系的庞然大物，这一整套东西由于与感性经验相吻合，已经日积月累地成为强大的习惯势力和心理定势。人们已认定：这种音乐才是艺术。

对于抽象主义者来说，他们面临着的决不仅仅是同外来的传统势力的拼搏，而同时也是同自身的经验本能的对抗。既然抽象主义者毅然选定了一个自己与自己“过不去”的艰难目标，他们就不仅依赖于信仰以及意志、品格的修炼，同时也亟需一套可为拄杖的、行之有效的运作规程，以确保不在“凡尘”中迷失。因此，抽象艺术的形式化特征是必然的：要想找回人“本来”的纯粹感性状态，

唯一的途径就是找到一个周密的万全之策，它不应该听任习以为常的经验的驱使，而是由超验的逻辑——理性——来主宰。

把音乐的构成理解为一种均等的组织结构，这无疑是一种高度理性的体现。人的自然本能是在一种“划分”的、不均等关系网络中，注意倾听旋律，感受强弱律动以及在延续和终止的交替中理解音乐。紧张一松弛的双极现象是上至宇宙自然，下至个体生命的永恒规律，音乐中的稳定一不稳定吻合着这一规律。然而抽象主义对此悍然不顾，他们坚定地不为外物所动，坚持艺术自身的独立性。

凡抽象艺术总难免被戴上一顶“为艺术而艺术”的帽子。的确，抽象艺术的几何特征，数理特征，以及在运作形式上对精雕细琢的“计算”所倾注的极大热情，很难不给人们留下这种印象。然而抽象艺术毕竟被误解了。当抽象艺术坚持追求艺术的独立性时，它实际是在振振有词地宣问：艺术凭什么要去迎合经验理性理解下的宇宙和自然的所谓“永恒规律”？艺术为什么不能超越一切而向着自身？但在这种提问的后面实际要问的却是：人为什么要听任外在“规律”的摆布，人为什么不能摔掉一切而为着人自己？很显然“为艺术而艺术”，蕴涵着“为人而人”。所谓“为人而人”就是追求人的精神绝对独立和绝对纯粹。而要实现这一点，需要依赖“为艺术而艺术”，需要专心至致地投入对象——艺术本体，除此之外一概忘掉。

要免去经验，与经验过不去，人何以会生发出如此奇想？对于人来说经验无孔不人，我们不可避免地经验着。然而抽象主义告诫人们：经验是不可信的。只有抽象主义才提醒人们意识到，一旦得到和习惯于某些事物，再想要跳出去所面临的困难是多么的巨大。正像我们要想脱口而出一段与正常思维逻辑完全不同的语言表述并不容易，要想信手写出（像调性作曲家那样）一段完全使人陌生的“怪异”的旋律也同样困难。在《20世纪作曲技巧》

中里昂·达林指出："无调性不是通常可以自然而然出现的，而是必须有意识培养的。"① 勋伯格的巨大功绩正在于，他第一次把世纪之交剧烈涌动的抽象表现的冲动引入有意识的理性轨道。勋伯格的发明不过是告诉了我们，仅仅有抽象表现的内在冲动和主观信念是不够的，也是靠不住的。严格十二音作曲之前的所谓"泛调性"音乐尽管在排除调性上已竭尽全力，但稍不留意，又掉进调性的巢臼。这种对经验的很不彻底和极不可信的监控，充分说明人——即使是抽象派艺术家在清洗经验上也很难达到真正的自为和自觉。要想实现艺术真正的纯粹性，要使摆脱自身经验本能得到确实的保障，抽象艺术家也需要有所依赖，需要把自己禁锢于严格的法则，在及其苛刻的规程中进行理性的运作。

从心理学角度看，经验依赖于记忆。因此，记忆必然是抽象思维的大敌，抽象艺术家绞尽脑汁、殚精竭虑想要破除的正是深顽的记忆。勋伯格说："即使微弱的对以前调性和声的回忆都会造成一种干扰，因为它造成一种对结果和继续的虚假的期待。"② 表情性音乐中的实现依赖于三个阶段，而偏离回归的三段模式本质上需要建立于记忆的基础之上。离开三段模式，或排除人建立中心的本能，需要把连通记忆的所有可能的道路全部"堵死"。但这，要求"布防"严密的逻辑。抽象艺术所选定的目标——不知道要实现什么，只知道应该避免什么——决定了其必然随时处于"提防"和小心翼翼的理智状态，这是抽象主义者必定是"形式主义者"，抽象艺术在形式上必然表现出强烈理性特征的根本原因。抽象画家伊阿尼斯·克塞纳基斯就公然声称："靠努力通过几何来创造艺术，从而给艺术注以理性的养分，这要比一时冲动所创造出来的东西持久得多。"③ 著名英国现代作曲家布林德尔

---

① 里昂·达林：《20世纪作曲技巧》，27页，上海音乐学院编译室，。
② 转引自W.奥斯汀：《20世纪音乐》，302页，纽约，1972。
③ 布林德尔：《新音乐》，84页，中央音乐学院文献翻译专业译文。

在其《新音乐》一书中也写道："我们需要审慎、客观地推理，并把思维过程运用到记忆绝不会打扰的地方。"① 在后来他又说："许多作曲家的确会这样看，那些结构内容程度低的音乐，要比用理性的深思熟虑创作出来的音乐差。作曲这个词的本意就是苦思冥想、深思熟虑，把各种不同的部分合乎逻辑地组合成一个统一体。"②

抽象艺术的理性化特征最鲜明地还莫过于它与科学的紧密联系。在很多情况下，抽象艺术完全被人们等同于科学，而抽象艺术家对此却并不避讳。康定斯基认为：绘画摆脱感性上升到理性，就是使绘画艺术从一般性技能上升到一门科学或准科学的地位。在抽象艺术家心目中的艺术和科学并不是一般人所想的那样绝然无混、势不两立。威伯恩就表示过："当一个人得到正确的艺术表达时，在科学和激情的创造之间就没有什么区别了。"③ 正是抽象艺术这些不可思议的特征把人们带入了神秘之境。埃伦茨维希试图证实这一点：在听现代音乐时，"不能够把此刻的声音与过去或将来联系起来；不一会儿，这些声音就会使我们感到不可避免地必然，它服从一种潜在的无意识统一。"④ 汉森则对抽象音乐进行了听觉反应的具体描述："对很多听众来说，这些作品的第一次给予他们的印象是一片绝对的混乱。被各个休止隔开的、时而出现时而消失的零乱的乐音，好像是随意发出的信号声。"⑤ 听觉感知越是"混乱"，就表明音乐离经验世界越远，越实现了对自我的超越，因而就越是表明了抽象音乐的成功。抽象音乐是神秘的，然而神秘来之不易；最美的音乐固然难遇，可极

---

① 《新音乐》，36页。
② 同上书，83页。
③ 转引自，《20世纪音乐》，335页。
④ 《当代美学》，429页。
⑤ 彼得·斯·汉森：《20世纪音乐概论》（下），42页，北京，人民音乐出版社，1984。

“丑”的音乐或许也难求。“丑”更需周密的布防，坚强的意志，清醒的理智，这是对人的更大挑战。抽象音乐向我们显示：人并不是不可超越自身及其周围环境，人的战胜自己与生俱来的物质和经验性“弱点”的愿望（当然只是在音乐中）并非是胡言乱语的神话。抽象音乐实现了这一愿望。我们不能不承认，威伯恩的音乐已进入一个意识无法理解的神秘之境。

抽象音乐内容的非理性与形式的理性的明显矛盾，使众多的人们陷于困惑。勋伯格的传记作者什图肯·谢密特认为：勋伯格音乐的真正问题在于其明显的内在二元性，即最精微的情感是被最奇特的抽象大脑所唤起。① M. 马克多纳尔德则看出：勋伯格的困难是，作为一名有高度直觉的作曲家，却又不时感到他必须为自己的创作提供一个理性和智力的基础。尽管勋伯格没有向人们解释过二者之间的关系，我们也不能说勋伯格在这方面没有遇到任何麻烦，但矛盾也许不像人们所想象的那样尖锐。一个抽象作曲家的毕生奋斗在于克服自身的“弱点”，他不仅要通过坚定的信念，努力地摆脱本能力量的影响，更重要的是他要在不断地“进步”中最终不再是理智地，而是在无意识的直觉状态中达到对抽象效果的自觉领悟和把握。换句话说，抽象作曲的理想境界是：抽象音乐的理智、刻板只是创作结果，而不是创作的实际过程；它只是分析、理论和作曲“局外人”的认识，而不是创造和作曲“当事人”的所处状态。借助计算，依赖“拄杖”只是抽象作曲初入道者的“技术训练”，它只是为了避免“诱惑”，而自己又还不具有自制的觉悟，所不得不必须采用的权宜之计。只有当“局外人”赞叹不已、拍案叫绝的精巧安排和严密逻辑，而实际却是“当事人”随意散漫的“偶成”结果；也即在此时，作曲者完全摆脱了经验的困扰，他不再提防和担心经验，在一个非经验

① 参见《20世纪音乐》，212页。

的世界里他游刃有余、得心应手、左右逢源，只有在此时，抽象艺术的追求才算实现了。

上述追求的实现，取决于抽象艺术家克服人的双重本质，实现对自己的“脱胎换骨”的改造。由于抽象艺术家不可能真正克服人的双重性质，因而他也不可能真正克服形式与内容的二元矛盾，这也意味着纯粹直觉状态的抽象音乐只是理想；一个抽象艺术家能够在多大程度上接近这一理想，能在多大程度上在“感性自由”的状态下达到均等，避免调性，彻底实现“不协和音的解放”，这却是一个具有抽象追求的音乐家“造化”大小，功力高下的标示，正是依据于此，也排定了抽象音乐家在抽象作曲这一领域的座次和名份。

第七章小结

在音乐历史发展的二元冲突中，产生了一个重要的极端结果，即20世纪抽象音乐。由于抽象音乐的极端性，它反映的观念也非常清晰，因此全面地审视西方音乐，就不能放过对抽象音乐的特殊过问。

本章初步分析了抽象音乐的观念。我们选定的角度是紧紧盯住音乐本体，从十二音无调性音乐的音高结构观念去发现它与20世纪非理性思潮在“结构”上的相似性。

消除关联是抽象音乐的一大特征，这已由其“均等”的形式构造所决定。然而在这一纯粹形式现象的背后，却反映出观念意识上非理性对理性的强烈抵制。

人类理性的发展建立起了牢固的时间空间概念。以稳定与不稳定原则建立起来的音乐建构方式，正是反映了理性的时间观念。抽象音乐与表情性音乐在观念上的差别也可以看作是时间观念的差别。在非理性主义看来，对时间进行划分，分成过去、现

在、将来完全是主观的，而客观的时间是“多向”的，不可划分的。抽象音乐的结构形式——均等、不可划分、多向性，完全反映了这种非理性的时间概念。

艺术中抽象追求并不是百般无聊，而是同样的对生命意义的严肃追求。在“第三节”通过对实现“本质”的分析，见出对“本质”的两种理解，以及观念意识的“本质”与音乐形式的“本质”（结构）的内在同构，从而从另一角度再次论证了音乐与思想观念的紧密联系。

第八章　（终章）音乐的历史与人的历史

艺术学刚产生不久，所以才有意识地限制所要论述的范围，但一深入讨论，便超越绘画的界限，甚至超越艺术的范围。

——瓦·康定斯基：《点．线．面》

在对西方音乐的整体历史进行一番考察之后，西方音乐历史二元冲突的发展轮廓凸现在我们面前。然而音乐历史毕竟不仅仅是音乐的，它忠实地反映、体现和记载了西方人的发展。在最后的部分中，我们选定了几个不同的侧面，将实际已经贯穿本文前面的这一思想以概括的方式予以再发挥。

第一节　“行为”与“信念”的分裂

一部西方专业音乐的发展历史，可以说是一部对人生严肃思考，对生命的终极价值孜孜追求的历史。带着这样一个崇高的抱负，西方音乐就不能不涉及到生命追求的最高课题——伦理。伦理，在严格意义上是指：思想观念以及相应的行为准则的统一。然而，伦理内容的这两个方面在西方社会发展中却表现出愈演愈烈的分裂，这不可避免地在音乐中得到了反映。

在古代中世纪的伦理态度中，行为和信念是统一的。在基督教看来，人的终极完善既要通过对上帝的坚定不移的信仰，也要依赖严格的生活行为准则，两者紧密结合，互为保障。在基督教思想中，信念必须以行为来实现：对上帝之城的向往要以憎恶，甚至牺牲尘世之城为代价；要想作为一个高尚的人，必须表现出

对感官生活的淡漠。在基督教看来，行为通过信念获得力量，而信念又通过行为得到确证，行为与信念是统一的。

在音乐中，基督教对音乐的非感官要求同其禁欲的行为信念相一致。在中世纪，独立门类的“音乐”并不存在，音乐是宗教生活的重要部分。在教堂的礼拜活动中，音乐既是作为宗教信念，也是生活行为，教会对音乐形式的非结构因素的抵制和排斥既是对待音乐的，也是对待生活的一种态度。换句话说，教会把行为和信念都打印在音乐中。

行为和信念在西方历史中出现分裂的大背景是理性的分裂。无论是基督教的超验理性，还是后起的人文主义的经验理性，都没有放弃对终极价值，以及这种价值的精神承担者——无限的超验之物的坚定信念，迄至19世纪，西方思想中离开了对这样一个外在于己身的精神支柱的崇拜不可想象。然而在实现信念的行为方式上两种理性却表现截然相反：基督教理性要求通过否定肉体、否定感性生活，即否定有限来达到无限；而人文主义则要求肯定肉体、肯定感性经验，即肯定有限来达到无限。人文主义摒弃了基督教的那种行为与信念统一的道德观，把实现人的终极完善这一信念寄托于世俗行为——寄托于人的聪慧，发展科学，创造物质财富，改善人的生活环境（包括经济、政治、文化等诸多方面），很显然，宗教和人文主义都具有要求人实现终极完善的信念，但各自却选择了不同的行为方式。

在音乐中，行为与信念的分裂表现为音乐对宗教的脱离，音乐走向独立一步，就离开基督教禁欲行为远一步，当音乐越走越远，变成脱离信仰的纯粹音乐本身时，音乐作为一种纯粹感性存在与生活拥抱在一起。在西方音乐史上曾有过一段历史，在这一历史时期中高尚的信念被扔开了，音乐屈从于感官，沉浸于生活，在基督教音乐观中曾经牢固地联结在一起的两个部分，如今被划开，这就是被启蒙思想家们批评的耽于声色的堕落时代。

西方思想中固有的强大理性力量绝不容许出现这种分裂，启蒙思想家们竭力想把这种倒退拉回来。然而他们既无可能也不愿意再回到中世纪的以行为来担保信念的道德观，只能在精神状态中去表达行为与信念统一的高尚理想。启蒙时代的思想就是试图在纯精神中找到一种新的平衡，这就是崇高而不令人望而生畏，充满感性的意趣而不失节制的感性与理性的统一。这种愿望完全记录在音乐的形式语言：启蒙时代逐渐发展起来的器乐奏鸣曲音乐既否定了宗教理性主义的音乐形式的过于刻板，缺乏生动和变化，也否定了享乐主义的音乐形式上过多的装饰、附加，导致结构松散，启蒙主义音乐成功地找到一个均衡、协调的理想中间位置。然而，奏鸣曲音乐是一种纯音乐，它终归只是在纯粹理念方面调和了过去时代的行为与信念的矛盾，也就是说，它本身不过仍然只是一种信念，缺乏现实行为的担保，而西方思潮在启蒙时代之后的发展要求音乐具有现实内容，要求突破纯音乐本身，让音乐与现实生活行为沟通。从贝多芬开始，以及随之而起的浪漫主义音乐表现了这一强大趋势。

促使基督教的行为与信念的统一发生动摇的是自我意识的萌发，自我膨胀必然显出现实与理想的对立，理想往往离间着行为与信念的统一。如果说在巴赫的许多创造中，音乐并不是服从自我，音乐更多是作为信念，作为个人与上帝之间沟通的纽带，那么处在启蒙时代的莫扎特、海顿则具有了更多的自我意识，因而也就承受着行为与信念的分裂。海顿和莫扎特的创作常常体现出双重性，即，为自己还是为别人而写作，为艺术信念而写作还是为生活而写作；个人的自由作曲家和宫廷的御用作曲家的双重身份本质上具有行为和信念的矛盾。浪漫主义抱负着最大的理想，因此也不得不承受着行为与信念的最大分裂。浪漫主义的行为和信念的分裂也就是理想与现实的分裂，这种分裂在双重身份的海顿、莫扎特那里已经潜在着。在海顿、莫扎特那里表现出来的自

由作曲家与御用作曲家的矛盾，虽然在浪漫派作曲家中隐退了，但是在海顿和莫扎特那里潜在着的，实质上是理想与现实的矛盾却在更广阔的背景，以更尖锐的方式表现出来；如果说海顿、莫扎特还仅仅是作为一名作曲家受拘束，那浪漫派作曲家则明显是感到作为一个人的不自由。

音乐中的浪漫主义者是这样一些人：他们对生活严肃的追求，对人的完善和世界的美好抱有坚定的信念，纵然现实并不是这样一个理想的世界，他们虽然也表现出悲观、失望、叹息、痛苦，但仍始终不渝地憧憬和期待着。从世界观来看，浪漫主义具有现实主义和浪漫理想主义双重性，他们的信念必须要有行为来支撑和担保，他们期望通过改革政治、发展经济、洁净文化来达到人的理想的境界。然而由于信念注定只是理想，它是一个永远无法到达的“乌托邦”，这样现实的行为与虚幻的信念完全分离。

从贝多芬开始，音乐表现出了高尚的理想。贝多芬对通过行为实现理想抱有乐观的态度，他以音乐证实了这一点：在《第九交响曲》的欢乐颂歌声中，完善人性的理想境界“实现”了，贝多芬以“通过斗争换取胜利”的口号激励着理性时代的人们。但是，后来的浪漫主义已不再具有贝多芬的活力和生气，浪漫主义者注定是现实的关注者，他们总是无时不在地顾盼着现实，没有现实的保障，浪漫主义的信念无法维持。由于浪漫主义的信念最终是虚幻而非现实的，浪漫主义总的现实立场就必然导致其脆弱的理想的萎靡——行为与信念的无法弥合不能不导致浪漫主义走向否定。

否定来自于理性主义自身的深刻反思。既然文艺复兴以来的通过行为来实现信念，通过物质创造、政治斗争来实现人生幸福是无尽无头，以至于今天看来根本绝无可能，人们就不得不考虑另觅他途。对于西方来说，放弃对终极完善的追求难以想象，因而唯一只有换一种抵达方式。20世纪非理性思潮清楚地看到了

理性主义的行为与信念的深刻矛盾，断然地放弃了行为，放弃了通过政治、经济等物质形式的变革来实现人的完善的理想主义信念，重又返回到回避现实社会，追求纯精神的道路上。在艺术观上，非理性主义音乐否定了理性主义者通过个别到一般，从有限到无限的虚幻美。

但是，20世纪非理性虽然放弃了追求行为与信念的统一，却也绝没有退回到中世纪的立场。如前面指出，宗教伦理的行为与信念的统一，并不仅仅是追求纯粹精神，它还有相应的行为（禁欲）要求。但20世纪伦理却仅仅表现为个人主观的精神追求，它不再要求行为的担保。传统伦理的两个方面分裂了。在音乐中，无论是基督教的极端避免感官的音乐，还是20世纪的极端抽象音乐都表现出抵制和排除非结构因素的明显倾向，但是基督教的对非结构的排斥是同其对感性肉体的排斥，也即是同禁欲的行为准则相一致：这既是一种音乐态度，也是一种生活态度。而20世纪的排斥并没有这种一致性。抽象主义者在其艺术言论中所表现出来的对现实生活的厌恶态度一点不比中世纪的僧侣温和，但这并不妨碍他们在实际生活中心安理得地享用现代的物质文明；与中世纪不同，“不协和音的解放”只是一种音乐态度，它并不同时表现为实际的生活准则，它只是一种纯粹的分裂出来的精神信念。

抽象主义所采取的“策略”是把人的二重性分开，把生活行为和精神价值分开，各自给予它们一定地位和价值。对于一个抽象艺术家来说，艺术是独立的，与生活无关，另一方面，生活只是在艺术中是猥琐的，而实际生活并非毫无乐趣。这样，抽象艺术家实际是过着双重生活：一个是高高在上的与尘世无涉的精神世界，一个是现实的凡俗生活，这是两个彼此隔离似乎完全无关的世界，抽象艺术家把自己分成了两块。

抽象艺术并不是没有现实社会的压力，事实上正是现实的压

力才转向抽象。抽象主义者实际上也是一群资本主义后工业社会的批判者，但这里的“批判”至少有两点区别于理性时代的批判。其一，对后工业社会的批判并不是变革现实的批判。如果说理性时代的批判还必然带有“行为”，还旨在改旧换新，那么20世纪的批判则完全只限于思想领域；其二，20世纪的批判本质上已不单单是社会的批判，而是对人的反思和批判，或者说是对人类过去对自己的估价和认识，对人类过去追求终极完善所选定的路线的批判。对20世纪的批判者来说，带有“行为”意向的批判由于坚持以行为确保信念，这种人类的幼稚和虚妄本身就应该被嘲弄——被批判。

至此，我们已经看到西方音乐所面临的困境，以及在这种困境背后本质上表现出的人的两难。

中世纪宗教在谋求人的完善方面力图达到行为与信念的统一，但是在教会严格监控下达到的这种统一实质上分裂了人性，它无视人的二元性，本质上是以牺牲人的肉体性实现的虚假统一。

启蒙主义尊重了肉体，但同时也批判了抛弃信念的享乐主义，希望通过以物质（行为）实现精神（信念）来达到人的完善，它实质上确立了一条两者兼顾的二元化折衷道路。但这是一条永远走不到头的路，理想与现实永远处于分裂。

20世纪陷于对历史和传统的反思，他们似乎比以往任何时候都清楚人的处境；他们既不愿面对理性虚幻主义的前车之鉴，也不愿再蹈基督教分裂人性之履辙，而是直率地把人性的两个方面断然分开：在纯精神中去寻找人的终极完善，把肉体扔在了凡间。

面对着人性的与生俱来的两个方面，西方人对这一生命现象的终极难题孜孜以求。基督教和理性主义在解决这一问题上从表面上看分歧甚大，但有一个共同点就是谋求人性的两个方面的统

一，在解决人的这一难题上总是试图把精神物质绑在一起。而20世纪与以前的最大不同就是不再谋求这种不可能的统一，它既不是以宗教式的消除肉体的方式，强行把物质“统一”于精神，也不是理性主义式的通过物质来达到精神，而是精神物质的彻底分开——“既要思考也要生活”成为20世纪的最高伦理。

第二节 西方音乐的“局限”

对于西方人来说，音乐常常不是音乐本身，它总是包含着人们对生活的厚望，对美好的憧憬，对真理、永恒的祈愿和追求。然而，音乐终归无法胜任人赋予其上的如此沉重的寄托；人们苦苦求索，音乐却难尽人意，由此，显出其局限。

显然，音乐之局限并不是音乐，而是人之局限；而人之局限是由于人永远追求不到完善。

中世纪基督教音乐的局限在于：它试图通过信念与生活行为的统一寻求人性完善，但这种统一是不由分说地要求肉体绝对地服从和靠近精神，它实际主张“思”的音乐高于“唱”的音乐，无声音的音乐高于有声音的音乐，其结果是牺牲音乐的感性特征，把音乐一词变成道德理性的同义语。

上述音乐观的局限性非常显然，随着社会历史发展必然受到冲击和抵制。文艺复兴以来西方音乐冲破了旧观念的限制，发展的总趋势是追求个性，追求自我情感意识的表露。然而这种追逐并不是无限，每一次成功的追求都是一次成功的否定，都需要付出和耗费。到贝多芬，从形式语言的角度，这种追求已经饱和，然而发展惯性终于在浪漫主义时代把这种追求推向最高峰，并促使其走向衰落。

任何地方、时代的文化发展都会自然地经历发展、成熟和衰亡的过程，然而在西方观念中自然的演化却被视为一种局限，明

显的事例是，在西方历史中，一个时代的艺术总是在认真反思和尖锐的批判中走完自己的最后一段路。西方20世纪显然是把启蒙运动以来的西方音乐（特别是贝多芬以来的音乐）作为一个反思和批评对象来看待。在反思者看来，音乐错误地走在内容理性的歧途：音乐与现实的社会变革联系在一起，与生活中肤浅的感情状态联系在一起，人们热衷于与自己物质利益有关的音乐之外的事务，而音乐本身却被遗忘。

正是有感于传统音乐的局限，新音乐表现出强烈的反叛精神，进行了一系列使人诧异的大胆革新。变革的对象直指内容理性，内容理性的局限通过形式理性来弥补。形式理性以高纯度的形式结构，通过形式要素均等最大地排除了音乐形式中非结构的二元化，从而也就成功地剪断了音乐与外部现实世界的联系，回到了现代主义者最为向往的境界——纯粹自我、纯粹内在的个人体验。这里，纯粹自我（我的独立价值）是通过形式理性，即通过乐音关系的独立来实现的。

然而抽象主义并没有跳出二元冲突的“魔圈”，它即刻显出局限。继新维也纳乐派的抽象表现主义音乐之后，先锋派音乐又开始了克服音乐自身局限的努力。在最为激进的先锋派音乐家看来，极端抽象的无调性音乐既然坚持在内容方面的反理性，就毫无道理在音乐形式方面还多此一举地为理性留下栖身之地，在他们看来，抽象表现主义的局限在于它仍眷恋着理性而表现出不彻底。先锋派音乐表现出对西方音乐局限性的最透彻的认识：西方音乐的局限在于它根深蒂固的理性传统，无论是内容理性，还是形式理性，本质上都是这一传统的延续，形式理性的根本局限在于这种音乐观仍然是执迷不悟地把音乐作为一个精神追求的载体，让音乐背负着它无法胜任的艰难重任，而这是西方音乐一个最最根本的局限。

极端先锋派既看到了抽象表现主义的重大局限，也就找到了

在理性堡垒安放炸药的最关键部位。先锋派作曲家最为激进的代表J. 凯奇看到了“不协和音的解放”的局限，看到虽然勋伯格比较彻底地清除了传统观念的旋律、和声、节奏等理性因素，却仍然固守在音乐理性最重要和最有意义的最后防线——音高，无论怎样革命的无调性音乐最终无法超越音高，而音高关系，无论是均等，还是不均等，或是这二者之间的大量的中间状态，则是隐藏最深的西方理性意识。针对“不协和音的解放”凯奇提出“把音乐从音符中解放出来”，凯奇的思想反映了“音符的音乐”的不自由：即局限。在凯奇看来，固定音高的音乐无法克服它的有序化、结构化的顽症，而有序化、结构化音乐的背后总是隐藏着一种天真的理性信念，即，让音乐表现或隐喻着某种高尚的精神价值，然而音乐对此是力所不能及。在《无言》一书中，凯奇表达了自己激进的思想：“写音乐的目的是什么？……不是试图使混乱变得有秩序或表示创造的价值，而仅是使我们注意到我们亲身经历着的生活的一种方式。一旦我们不以思想和愿望去干涉生活而让它顺其自然时，生活该是多么美妙啊。”①

凯奇这里是试图重新解决现实和理想、行为与信念的矛盾，然而他提出的解决方案却是前所未有，他第一次明确提出，放弃理想，放弃信念，无休止的追求应该终结。凯奇想达到的是一种没有任何理性介入的自为的纯粹艺术，它与生活完全重合，甚至它实际上就是一种完全自然的，不受任何干涉的感性生活。卡尔文·汤姆金斯对凯奇进行研究后指出，“凯奇提出一种由偶然性和不确定性产生的，其中尽力消除艺术家本人个性的艺术，来代替由个别艺术家的想象力、趣味和欲望创造的自我表现的艺术。”②在凯奇看来，威伯恩音乐的重大局限正在于主体与客体，艺术与生活的分离，而不是“同一”，形式理性同内容理性一样，仍然

① 转引自：《20世纪音乐概论》212页。
② 同上书，213页。

不过是作曲家个人的主观表白，真正的艺术恰恰要去掉的正是这种主观性。凯奇达到了最彻底的理性批判，也即达到了对西方音乐历史千余年来基督教音乐、浪漫派音乐、抽象音乐行为与信念分裂的最终克服。理性主义的音乐观念在凯奇那里被彻底放弃，音乐的神圣面纱被揭露，凯奇认为音乐根本无力承受人寄予的如此沉重的使命，音乐只是生活，是极其普通的、并不引人注意的，随处可见的日常生活。

在《4’33”》中，凯奇要求听众在沉寂无声中注意周围的咳嗽、脚步声，甚至自己的耳鸣等一切无目的的偶然声响，以求认识活生生的现实；在《HPSCHD》中，凯奇通过电子音响、炫目的幻灯片，让听众在宽敞的大厅里随意走动，以求实现艺术与生活的结合。凯奇取消了音高，也取消了西方音乐绝对不可没有的支撑——结构，他认为音乐不应该刻意于自身，不应该是以一个对象的面目出现在人们面前，因而他也最终克服了徘徊于西方音乐中形式理性与内容理性的困惑。

当勋伯格宣称把乐音从不协和关系中解放出来，即取消不协和性时，他意识到的是过去的内容理性音乐的局限，他要突破的是经验理性的禁锢；当凯奇宣称把音乐从音符中解放出来时，他感受到是过去的形式理性音乐的局限，他看到无调性音乐的无法克服的矛盾，在音乐中保留音高逻辑已毫无意义；接下去的逻辑应该是，把音乐从所谓的音乐中解放出来，即取消音乐，把它交还给生活，让生活与音乐真正等同。凯奇这样说了，但并没有这样做。

凯奇及其类似的极端派作曲家无论表现出何等激进，却无一例外地在“音乐”面前止步了，他们中决无有愿意放弃作为一名“音乐家”的荣誉，也没有人打算放弃自己制造“音乐”的癖好，正像无调性的抽象作曲家无法超越音乐构成的最后要素——音高，凯奇最终也无法超越音乐（尽管他的思想逻辑要求超越）。

凯奇仍然在制造音乐，《4’33"》尽管没有声音，但仍被称为钢琴曲，由三乐章构成，凯奇决不想放弃它作为一首音乐作品而存在的意义。

只要音乐没有被超越或被否定，它就只有命定地背负着局限。只要存在作品就必然表现出形式，就不能不是在进行某种表述，就不可能真正去掉主观性。作品必然不可抗拒地造就一种氛围，形成一个虚幻的世界，这个世界笼罩和包围着个体，它作为一个“第三者”夹在个体和真实世界之间，在它的阻隔下音乐与生活永远无法重合，凯奇为我们提供的生活决不是真实生活，而只是排演的生活。

对于西方来说，音乐虽然不可能被否定，但却不断表现出否定自身的努力，西方音乐的“局限”性从根本上讲就是自身的否定性。中世纪对音乐情感的严格控制，以及把音乐视为“思”的观念与“音乐”格格不入，这是对音乐的否定。文艺复兴、启蒙运动否定了宗教对音乐的否定，然而其结果是在 19 世纪音乐表现出文学性、画面性和可概念化——音乐分裂出一个音乐之外的、非它本身的世界。很显然，音乐要依赖于非己之物才能成立，这本身就是对音乐的否定，它宣布音乐自身的无能和局限。西方人很快清醒过来，否定了这种音乐，当音乐转过头来，回到自己本身，追求音乐形式的纯粹和绝对性时，这种音乐的逻辑结论又导致了偶然和无声音音乐，从而在另一极端点，达到了对音乐本身的再次否定。

音乐对自身的不断否定，造成了音乐的不能被确定，到底什么是音乐成为最难以回答的问题；而音乐的无法界定，显然又是对音乐的更加严峻的否定。

西方音乐的局限固然在于音乐本身的无法确定，但实质却是终极完善、永恒的无法实现。人们总是感到眼前音乐的局限，而急于超越它，甚至不惜否定音乐本身，但在另一方面，人们又太

寄希望于音乐，绝不会放弃通过音乐来达到理想，这就不能不导致对音乐颠来倒去的“折腾”。直到威伯恩，西方没有承认过音乐的局限，不管是基督教的天国乐园，浪漫派的乌托邦，还是抽象派的“涅槃”之境，都对音乐有过浪漫的遐想，都对音乐能够带领人越过苦难的现实，达到一个理想的精神境界深信不疑。只有凯奇敢于正视，并明确宣布了音乐的局限（奇怪地是他仍然是以一种“音乐”来宣布的）：音乐不是人生的灵丹妙药，音乐装载不下崇高的信念，它完成不了人赋予的重托，音乐不过是平淡无奇的生活本身。

第三节　西方音乐的独特性

西方音乐的独特性植根于西方思想的独特性，作为人的状况的反映，这也是人的独特性。

西方思想的独特是由其对人的终极价值的极度追觅所决定，西方之外的其他民族很少达到了像西方民族那样，在追求人的完善方面所表现出的近于苛求的刻意性。正是由于这种刻意性，人被视为具有着与生俱来而又无法摆脱的精神与肉体的二元性，西方人似乎决不满足于命定的安排，他们总想两全，但总也不可能同时获得两者，这就不能不使西方思想史的发展线路表现出特有的大起大落的巨变，西方人就不能不陷于强烈的二元冲突的巨大困惑之中。

西方音乐的独特性之一表现为音乐历史发展的二元冲突。任何非西方民族的音乐文化历史都没有表现出西方音乐历史中所出现过的那种两极现象：要么以强烈的情感特征，撼人心扉，催人泪下；要么以强烈的抽象特征，完全超出一般人的经验领悟能力的范围。在前一种情况，反映出对现实世界人的幸福的刻意追求，这种刻意性由音乐内容表现出的理性信念而给人留下深刻印

象；在后一种情况，反映出对超验幸福追求的刻意性，这种刻意性由音乐形式表现出的孜孜求索而使人难忘。西方音乐永远也无法抹去对生命价值追求极度刻意的印记，即使在20世纪，当非理性思潮转向古代和东方，当它宣称什么也不表现，什么也不追求时，也毕竟是“刻意”去达到的。

西方的刻意不仅是观念上的对生命的尽善尽美的执著追求，也表现在把这种追求刻意地纳入表达，音乐被作为这种表达的工具，西方观念和思想发展中的二元冲突被鲜明地打印在音乐历史的发展中。在西方，艺术是如此紧随着观念和社会思潮，艺术自律是西方人提出来的，但西方艺术绝没有自律，这一点，音乐体现得特别明显；音乐的结构形式与观念形态之间明晰的同步移动和变换是西方音乐区别于其他音乐的一个重要的特征。

西方音乐的刻意性也表现为它总是不满意，总是在否定。在人类的诸多民族中，很少有民族像西方那样对自己文化传统表现出来的那种矛盾心理，很少有民族达到了西方民族对自身传统的批判、否定和进行反省的深刻程度。西方的刻意带来否定，但在另一方面，西方的否定，它的对自身文化传统的批判又没有一次不是从自身文化传统中得到启示，也即没有一次对传统的否定不是同时又是顾盼着传统。据此不难看出，西方文化传统本身具有二元性：否定之物源出于它，被否定之物也源出于它。

音乐很清楚地表现出这种情况：文艺复兴是对中世纪的否定，它希望古代的自由；古典时期是对巴罗克的否定，它憧憬古代的静穆；瓦格纳试图对西方理性文化进行否定；他羡慕古代艺术的完美；20世纪达到了对传统否定的最高点，因而也对人类的过去达到了最为深刻的理解。所有的回顾，都是对现实的否定和对传统的不满，然而每一次否定又无一不是对更久远的过去的遐想。正如否定是西方音乐形式的生命，它保持着音乐源源不断地向前延伸、推进、发展，否定和冲突也带来历史发展的紧张

度，它构成了历史推进的源动力。

西方的否定是一种独特的否定，即辩证否定。否定不是简单的对一个外在事物的否定，否定根植于事物本身，否定是自身否定。如前所述，双极结构并不是以否定的对立形式在历史发展中逐渐取代单极结构，它是单极结构自身否定的结果；同样，双极结构的消亡来自于对自身结构地位的竭力捍卫，调性音乐是在对自己的不断强化中走向否定；现代抽象表现主义音乐完全是调性音乐或逻辑的发展的结果，在传统音乐发展的全部历史过程中，每一个忠贞的传统主义者都既是建设者，也是批判者，因为每一次创新，都在客观上为后来的革命的总爆发作了准备。正是由于自身否定的辩证特征，西方音乐历史表现出，最大的外在差异——最大的否定，可以转化为最大的内在等同，否定最终导致肯定，出现了历史回归或“再现”的怪圈。

西方音乐的独特性是它的二元性或内在否定性，这是与东方艺术相对而言。同东方思想比较，西方思想是二元的，以对立为鲜明特征，西方历史好像是两条腿在走路，两条腿相互否定：左脚的迈出是对右脚的否定，而右脚的迈出又是对左脚的否定，然而正是由于强烈的否定仿佛上足了发条，表现出明显的快节奏，和移动过程中身体的大幅度的震荡颠簸。相比之下，东方思想是一元的，它好像是一条腿走路，由于缺乏否定的内在张力，一只脚趑趄前移，由此表现出总体社会历史发展的平静和停滞状态。

第四节　西方音乐的“终结”

对音乐局限的无止境抱怨，对自己走过道路的无休止批判，其结果必然导致一种耗空。

黑格尔断言，艺术终结了！黑格尔所说的艺术终结是指“理想”艺术的终结，理想艺术的终结只是意味着实现最高目标的艺

术的终结，或者说艺术在表达精神的终极追求方面如今已无法胜任，它必须让位于宗教、哲学。正像黑格尔所谓艺术终结指的并非艺术历史的终结，而是一段艺术历史的特定时期的终结，这里所说西方音乐的终结也具有同样的含义。

在本书所涉及到的范围中，“西方音乐”是一个历史概念，而不是一个地理概念。历史概念的西方音乐应该被看成是人类历史长河中的一种独特的音乐文化现象，这一现象不是与生俱来，也不会万世永恒；它是在历史发展中逐渐和其他地区民族的音乐观念相分离，也是在历史发展过程中逐渐丧失其独特性，流露出重新与世界融合的愿望。因此“西方音乐”不等同于地理意义上的“西方的音乐”，西方的音乐无疑还会长存，永远地延续下去。然而西方音乐——一种具有特别含义，只占据着有限历史空间，散发着特殊精神气质的音乐已经走到了尽头！

至本世纪，西方音乐文化传统的发展有非常明显的连续性，从中世纪教会音乐到文艺复兴宫廷、贵族音乐，再到 18 世纪的中产阶级音乐，无论从审美意念，到形式结构都有一条清楚的可以追踪的逻辑线索联系在一起，然而 20 世纪出现了一个大断裂，在新的音乐——爵士乐、摇滚乐及各样流行乐中，传统上层阶级音乐的发展线索中断了，新的音乐不再像以前那样是一个遗产的接受者，从传统音乐中衍生出来，而是异军突起，另起炉灶；以基督教文化为线索的独特音乐发展再也找不到新的继承人。

独特的西方音乐有一个最显著的特征，这就是，它是在一种非常明晰的理性观念的支配和制约下走完了自己的全部过程，具体来说，这里理性观念包括两种表现，即内容理性和形式理性。所谓内容理性即音乐意识形态化，音乐涉足现实，逼真而生动地刻画现实，这种音乐的美学基础是移情审美论，它关注和揭示现实生活中的人丰富多样的情感和心理。内容理性的本质是理想主义，是对虚幻未来的向往，这种音乐观念早就埋伏在基督教音乐

观念中，在贝多芬达到高峰，并由浪漫主义音乐将其推向极限。在浪漫主义音乐中内容理性的音乐发展到最后阶段，在这一阶段音乐与文学、戏剧、绘画高度综合，抽象的物理音响充满了具有丰富现实内容的理性信念，在表达人的现实情感、情绪，在赋予音响本身以社会群体意识方面，这种音乐在19世纪达到前所未有的艺术高度。

所谓形式理性指是西方音乐中以音高关系为核心的逻辑形式。在音乐形式的各种要素中，音高比之易变和捉摸不定的音色、节奏等更具有理性逻辑意义，这包括两方面含义，第一，从西方音乐史整体来看，音高具有更强大的形式结构作用（而音色、节奏更多是非结构性的）；第二，观念的物化，思想的印记往往留在音高关系上（比如，不协和音的争论总是思想动态的一个最重要的风向标）。西方音乐的形式理性经历了单极结构、双极结构，再回到单极结构的发展，而单极结构体现为最高的形式理性，这是因为它最大地排除了非逻辑的非结构成分。然而形式理性在经过漫长发展后，已承担不起历史进一步发展的要求，本世纪新维也纳乐派的形式理性方面已到达极限，在形式逻辑的严密方面已经难以超越。

形式理性的终结意味着以音高关系确立起来的音乐结构原则的终结。正是基于这一状况，西方音乐的发展只有在彻底反形式理性——在传统音高关系之外中找出路。本世纪50年代以后的西方音乐的各种新鲜事物：微分音音乐、偶然音乐、电子音乐、噪音音乐、拼贴音乐是形式理性终结的必然结果。

形式理性和内容理性分别达到极限，也意味着二者之间的冲突达到极限，冲突的极限也即冲突的终结。西方音乐的历史是一部争吵的历史，在音乐内容方面争吵涉及的是表情性，或音乐的本质问题，在音乐形式方面涉及的是形式的简单和复杂（古希腊罗马和中世纪争论的问题）以及不协和音问题（近代争论的问

题），这种争论在内容理性最高峰的19世纪与形式理性最高峰的20世纪达到空前白热化。必须看到，西方音乐史上不管争论的双方意见多么尖锐对立，但都是抱着对音乐的某种理性信念，都赋予音乐以某种高尚的职责（这在西方有根深蒂固的悠久传统），只是到了这种争论已经没有进一步继续下去的源动力，人们才开始来反思这种争论本身。凯奇是西方音乐历史上第一个（当然在他之前不是没有先驱）试图调和或放弃这一旷日持久争论的人，他既反对浪漫主义的内容理性，也反对抽象表现的形式理性，明确提出要把音乐从它不堪重负的职责中解放出来，让音乐离开"西方音乐"的一贯轨道，让音乐回到生活，回到它本来曾经有过的不被人刻意关注的状态。

凯奇以来，西方音乐无论在形式或内容上要再提出新的理论，要再热火朝天地掀起一轮新的波澜看来已经力不从心，世纪之交，西方乐坛显得出奇的安静，比较18和19世纪之交、19和20世纪之交的轰轰烈烈和唇枪舌剑，耗空的征兆非常明显。

所谓西方音乐的终结，在根本上其实指的是一种观念，一种特殊的意识形态——理性信念的终结，西方音乐的独特正在于它是观念的产物，而随着一种观念，一种对待世界和人生的态度的衰落，西方音乐也随之而衰落。在未来时代，人们仍然可以用传统方式写出美好的音乐，内容理性仍然可以激励着一些人去进行艺术创作，但是理想主义作为一个时代在西方已经终结；另一方面，形式理性仍然可以贯穿在音乐写作之中了，作为个人，作曲家完全可以发明出自己的新的音乐结构逻辑，这种可能性是无限的，但是它如今只是纯粹作为一项个人的隐私，音高逻辑作为社会群体观念的物化的可能性已经微乎其微。

第八章小结

本章是一个结束性段落，它从几个方面对实际已经存在于前面章节的一些思想进行了再发挥。

行为与信念的关系问题是西方思想长期谋求解决的理想人性的问题，不同的时代提出了不同的解决方案，这些在音乐中都留下了印记。

西方音乐的局限来自于西方人对自己音乐的看法，由于西方人把音乐当成一个理想追求的载体，把自己的希望和追求都寄托在音乐上面，而自己的追求和希望又往往落空，因此表现出对音乐的强烈不满和批判精神。

西方音乐的独特性表现出西方观念的独特性，西方观念刻意于人生，反映在音乐其结果是，一方面表现出不惜极端追求完善，如过度的表情与激进的抽象，另一方面表现出把音乐形式语言作为一种潜在的观念的物化形态，观念的演化与结构形式的演化同步发展。西方的刻意和追求完善，必然导致否定，否定构成冲突，历史运动的二元冲突是西方音乐的独特表现。

所谓西方音乐的终结指的是特定观念制约下的西方音乐的终结，随着制约西方音乐的深层观念的衰落，西方音乐从理性的意识形态中逃离出来；它的形式机制及其精神内涵已没有多少理论表达的新的可能。

主要参考书目

朱光潜．西方美学史（上、下卷）．北京：人民文学出版社，1981

伯特兰·罗素．西方哲学史．（上、下）．北京：商务印书馆，1983

伯特兰·罗素．西方的智慧．北京：世界知识出版社，1992

陈良宣．理性主义．成都：四川人民出版社，1987

康德．历史理性主义批判文集．北京：商务印书馆，1991年

席勒．美育书简．北京：中国文联出版公司，1987

薛华．黑格尔与艺术难题．北京：中国社会科学出版社，1986

陈元晖．康德的时空观．北京：中国社会科学出版社，1982

蒋一民、音乐美学．北京：人民出版社，1991

苗力田主编．古希腊哲学．北京：中国人民大学出版社，1990

W．塔塔科维兹．中世纪美学．北京：中国社会科学出版社，1991

M．李普曼编．当代美学．北京：光明日报出版社，1986

北京大学哲学系美学教研室．西方美学家论美和美感．北京：商务印书馆，1982

何乾三选编．西方哲学家文学家音乐家论音乐．北京：人民音乐出版社，1983

莱奥·巴莱特、埃·格哈德．德国启蒙运动时期的文化．北京：商务印书馆，1991

克里斯托弗·道森．宗教与西方文化的兴起．成都：四川人民出版社，1991
伦纳德·迈尔．音乐的情感与意义．北京：北京大学出版社，1991
鲁道夫·阿恩海姆．艺术与视知觉．北京：中国社会科学出版社，1987
W·康定斯基．论艺术的精神．北京：中国社会科学出版社，1987
戴士和．画布上的创造．成都：四川人民出版社，1987
W. 沃林格．抽象与移情．辽宁：辽宁人民出版社，1987
G.F. 穆尔．基督教简史．北京：商务印书馆，1989
保·朗多尔米．西方音乐史．北京：人民音乐出版社，1981
阿·依·康津斯基．西洋音乐通史．北京：音乐出版社，1959
张洪岛主编．欧洲音乐史．北京：人民音乐出版社，1983
卡尔·聂夫．西洋音乐史．北京：音乐出版社，1952
D. 柯克．音乐语言．北京：人民音乐出版社，1981
钟子林．西方现代音乐概论．北京：人民音乐出版社，1991
保罗·亨利·朗格．19 世纪西方音乐文化史．北京：人民音乐出版社，1982
彼得·斯·汉森．20 世纪音乐概论．北京：人民音乐出版社，1984
人民音乐出版社编．西洋音乐的风格与流派．北京：人民音乐出版社，1990
萨波奇·本采．旋律史．北京：人民音乐出版社，1980
里昂·达林．20 世纪作曲技巧．上海：上海音乐学院编译室
莫·卡纳．当代和声．北京：人民音乐出版社，1983
于苏贤．申克音乐分析理论概要．北京：人民音乐出版社，1993

A. 勋伯格．和声的结构功能．上海：上海文艺出版社，1981

A. 勋伯格．作曲基本原理．上海：上海文艺出版社，1984

约翰·怀特．音乐分析．北京：人民音乐出版社，1981

尤·邱林．论音乐写法．北京：人民音乐出版社，1984

保罗·亨德米特．作曲技法．北京：人民音乐出版社，1983

勃·阿拉波夫．音乐作品分析．北京：人民音乐出版社，1982

斯波索宾．曲式学．上海：上海音乐出版社，1957

吴祖强．曲式与作品分析．北京：音乐出版社，1962

缪天瑞．律学．北京：人民音乐出版社，1980

刘昶．人心中的历史．成都：四川人民出版社，1987

杰弗里·巴勒克拉夫．当代史学主要趋势．上海：上海译文出版社，1987

金观涛、刘青峰．论历史研究的整体方法 \ 发展的哲学．西安：陕西科学技术出版社，1987

F. Alberto Gallo. Music of the Middle Ages Ⅱ. Cambridge University Press, 1985

Edward Dickinson. Music in the History of the Western Church. New York, 1925

Medieval Music. Edited by W. Thomas Marrocco and Nicholas Sandon, Oxford University Press, 1977

Jeremy Yudkin. Music in Medieval Europe. Prentice Hall History of Music Series, 1989

Alfred Einstein. Essays on Music. Norton Library, 1962

Twentieth Century Views of Music History. Edited By W. Hays, New York, 1972

Donald Jay Grout. A History of Western Music. Revised Editon,

New York

Charles Rosen. The Classical Style. Alden Press, 1977

Walte Wiore. The Four Ages of Music. Norton Press Schirmer History. New York, 1982

Anton Webern. The Path to the New Music. Edited by Willi Reich, Universal Edition Publishing, Inc. 1975

Joan Peyser. Twentieth-Century Music, —The Sense Behind the Sound. Schirmer Books, 1980

Carl Dahlhaus. Schoenberg and the New Music. Cambriage University Press 1987

M. Macdonala. Schoenberg. London, 1976

William W. Austin. Music in the 20th Century. New York, 1966

Rene Leibowitz. Schoenberg and His School. Da Capo Press, Inc. 1979

补　言

一个处在西方文化圈之外的异国人，想要涉足于西方音乐历史的汪洋大海，最最要紧的是找到方位，或划定一个坐标，以保证不在这浩瀚的大海中迷失。本文中提出的二元论的音乐历史发展框架，就是试图在历史中划出经纬，让音乐历史现象的考察时时有所参照。

划出了经纬，我们的心中就有了一个“方位图”。在历史的巡视中，我们会想到：巴罗克音乐处在什么位置，浪漫派音乐又处在什么位置；贝多芬站在哪，瓦格纳站在哪，J. 凯奇又处在历史的哪一个点上。这样，复杂的历史好像清晰了一些，许多使人困惑的音乐历史现象也好像得到一些理解。

在我们对西方音乐所面临着的二元冲突有所了解以后，也不能不反省到历史研究本身也面临同样处境。其实，作为人文学科的历史、艺术、哲学等学科的研究者都面临着一些相同的问题，他们都试图关心人，表述人，然而他们自己又都表现或反映出人性的弱点，他们在表现和说明人时总是陷入两难的二元困境。在西方音乐发展中这种两难体现得非常清楚，在西方哲学中关于唯物唯心，经验论唯理论也争论激烈，在历史学中也同样如此。具体历史是生动的，个别的，而概括历史是抽象的，一般的。历史研究总是表现出这种矛盾：当注重个别的历史现象时，历史研究成为“实证主义”，历史淹没在表层的琐碎细节中——只见树木不见森林；当注重一般历史的概括时，历史研究又变成“思辨哲学”，历史脱离了历史事实——只见森林不见树木。解决这些两难问题，可以说是人类思想史发展一直致力的目标，但结果并不

理想。

在《浪漫主义与现实主义》一书中，克里斯托弗·考德威尔批评了理性主义的二元论方法立场。他写道：“有些人就是这样看待问题的，他们试图将人类思想的一切复杂问题区别为：柏拉图主义或亚里士多德主义、实在论或唯名论、外向性或内向性、浪漫主义或古典主义……”其实，“文学中最简单的差异也比这种起码的二元论复杂得多。”同样，沃林格的二元论思想也遭到批评。《抽象与移情》1981年德文版跋的作者指出，“沃林格首先在一个站不住脚的历史构想中矛盾地使抽象与移情分离开来”，它“只具有抽象的普遍性……而未能达到艺术流派的特殊性”。此外，音乐中申克理论也承受着来自于反理性阵营猛烈批评的巨大压力。

理性主义的弱点是显然的，其弱点在于过于乐观，自信理性能够解决人类的一切问题。因此对理性的批评应该是对完美理想主义的批评。然而应该提醒的是，在当代的对理性的激进的批评态度中，总是能使人感到这些批评本身又陷入新的完美主义的虚幻——人们希求在非理性中去寻找完善。人性总是有局限的，宇宙之浩瀚，历史之宏伟，除非保持沉默（沉默就不是一种局限吗?）同音乐的“局限”一样，历史研究也表现出“局限”，人们总是在试图找到一个最佳位置，然而局限已由“方位”决定；选定了一个角度和方位，也就同时选定了不可避免的局限。

既然没有绝对完善，既然无论如何总是无法摆脱局限，对于所谓的局限反而坦然了。与传统的理性主义者不同，20世纪的理性态度并非对自己的理论处境一无所知。它并不把理性奉为偶像，反而洞悉其矛盾和弊病，它深知，理性方式不过是观看事物的一个角度，尽管这一角度非常重要，尽管它展示的景致或许富于魅力，但远不是绝对真理。

后 记

音乐有两面性，一方面它最感性，一方面它又最理性，很少有艺术具有音乐那样严密的逻辑形式。如果只是把音乐当成一个听觉对象，根本无需顾及后者，但如果好奇于听觉之外的音乐的其他秘密，就不能不去关心后者。

这是一篇六年前开始思索的论文，它关心一些音乐的深层次问题，记得当时充满极大的热情，思绪万端，海阔天空。几年过去了，现在翻翻这篇文章，感到它还只是一个粗略的框架，有待于作大量的调整、修正，并填塞进许多细节。但对于框架本身我深信不疑，并将沿着这条道路继续探索下去。

非常感谢诸多老师、朋友的帮助和关心，使我最终决心去探索这样一个非常艰难的课题。特别应该感谢的是我的导师于润洋先生给予我的始终不渝的鼓励和支持，他给我的教导使我受益终身。

最后不能不提到我的妻子丁凡女士，没有她在许多方面的支持和做出的自我牺牲，这本著作不可能产生。

作 者

1998 年 6 月